ANTONIO FUSCO

LA POETICA

DI

LODOVICO CASTELVETRO

« totus mens, totus acumen. »

NAPOLI
LUIGI PIERRO, EDITORE
PIAZZA DANTE, 76
1904

CA

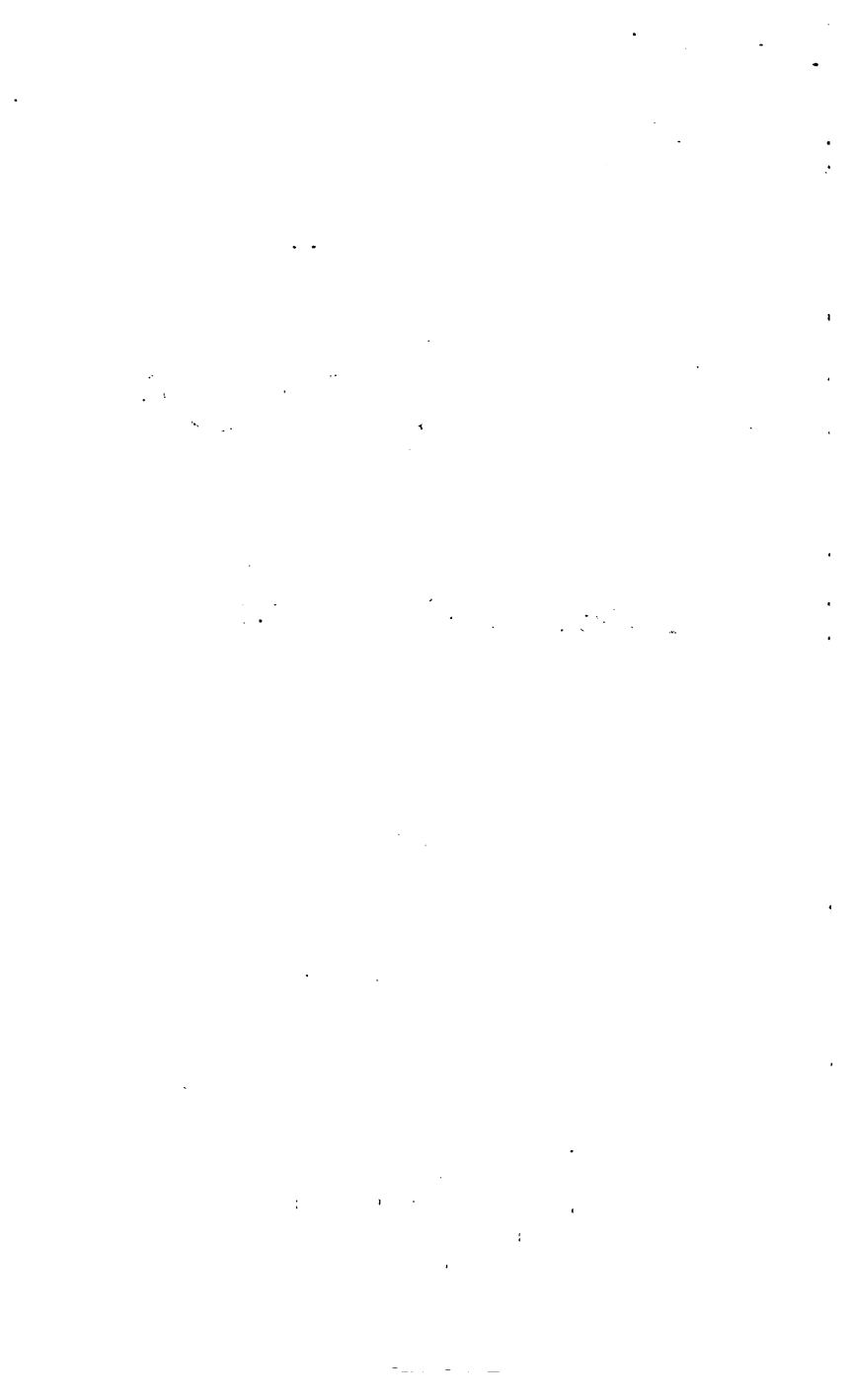
VETRO

mens, totus acumen. »

OLI

RO, EDITORE

DANTE, 76

904

LA POETICA DI L. CASTELVETRO

posto all'ardua prova. Dopo, tanto ha avanzato la ragione e il sapere, tanto è aumentato il discredito; sicchè, abbracciandone d'uno sguardo la vita varia e le cause, si può metterla nel numero di que' libri, onde scrisse il La Bruyère: « *Ils ont cela de particulier qu'ils ne méritent ni le cours prodigieux qu'ils ont pendant un certain temps, ni le profond oubli où ils tombent, lorsque le feu et la division venant à s'éteindre, ils deviennent des almanachs de l'autre année* » (1).

Sui contemporanei, assordati da ciance e grida incomposte, dovette far colpo la dottrina di cui il volume è sparso, la dimostrazione portata, dove più dove meno, con rigore di logica, la sicurezza colla quale il critico tagliava, se non scioglieva, nodi intricatissimi; ed anche le vie nuove, brevi, caratteristiche a conclusioni che erano state e continuavano ad essere l'ultima parola di voluminosi e pesanti trattati. Alla base non si badò, non ai principii; e parve edifizio saldo quello che era appena un simulacro; s'imposero come verità quelle che erano solo fantasmagorie di un ingegno sottile e, per giunta, « inselvatichito nelle astuzie della scolastica » (2). Nell'entusiasmo ben poche labbra mormorarono col Tasso: « Sì come io non biasimo l'ardire guidato dalla ragione, così non lodo l'audacia senza consiglio, parendomi pazzia che altri voglia fare arte del caso, virtù del vizio e prudenza della temerità » (3); onde il Castelvetro ebbe la sua ora di gloria:

---

(1) *Les Caractères,* Paris, 1834, I, p. 39.

(2) EMILIANI GIUDICI, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze, 1865, II, p. 60.

(3) TASSO T., *Opere*, Venezia, 1742, V, p. 387.

gloria quasi incontrastata; poichè la fama di polemista acre, aggressivo, sopravvisse all' uomo (1); e si direbbe che l' ombra dal sepolcro continuasse a tenere in rispetto gli avversari; i quali, pur sentendo la voglia di combatterlo, pur avendo seri motivi a confutarlo, lo facevano, quando lo facevano, a mezza voce. Curioso nel Piccolomini (2), nel Patrizi (3), nel Mazzoni (4), nel Beni (5) veder tornare e ritornare « *l'acuto spositore* » — « *uno spositore in lingua nostra* » — « *un commentatore vulgare* » — « *Mutinensis, Mutinensis interpres* » — e mai il nome del Castelvetro, cui evidentemente alludono!

Oggi, lacerati i veli che avvolgevano e proteggevano il Nume, ridotta l'arte a rappresentazione, vendicata e limitata la verosimiglianza alla storia, il contenuto esteso all'universo, la finalità pratica bandita dal campo teoretico, i generi letterari e le regole ricacciate fra i pregiudizi; che rimane di quella Poetica, se non una

---

(1) Il Castelvetro morì a Chiavenna il 21 febbraio, 1571, forse a meno di un anno dalla pubblicazione della *Poetica*; la quale, a quel che pare, sarebbe stata finita « in Lione sopra il Rodano il dì 20 Gennaio MDLXVII », e non vide la luce che nel 1570. — Colgo quest'occasione per avvertire che avendo io da principio avuto di mira il critico e solo il critico, ho trasandato di proposito l' uomo. Chi desiderasse conoscerne tutte le vicende e le peripezie, può consultare, oltre la *Vita* che il Muratori premise alle *Opere critiche* (Berna, 1727), tre monografie speciali: PLONCHER, *Lod. Castelvetro*, Conegliano, 1879; SANDONNINI V., *Lod. Castelvetro e la sua famiglia*, Bologna, 1882; CAVAZZUTI G., *Lod. Castelvetro*, Modena, 1903.

(2) *Annotationi nel libro della Poetica di Aristotele*, Venezia, 1575.

(3) *Della Poetica*, Ferrara, 1586.

(4) *Della Difesa della Comedia di Dante*, Cesena, 1586.

(5) *In Aristot. Poeticam Commentarii*, Patavii, 1613.

mostra di ciò che fu la critica letteraria nel secolo XVI? E non fosse che per questo, merita uno sguardo: anche degli almanacchi fuori uso si ama svolgere le carte per avere un'idea del metodo, della materia, del grado, ove collocarli nella scala, alla cui cima è la perfezione raggiunta cogli anni; anzi, si avrebbe torto a trascurarli e a gettarli tra i ferri vecchi, se in essi, coi segni del tempo, qua e là, anche tra gli errori, si scoprono dei germi che, maturati poi, sono serviti di guida al trionfo della verità e della scienza. Poichè non bisogna dimenticarlo, il Castelvetro, « il più sottile grammatico e il più fine critico di quanti n'abbia contati il suo secolo » (1), appartiene alla schiera dei grandi cinquecentisti, cui mancò la fortuna della scoperta, non il generoso intento di arrivarvi: è di coloro — il posto glielo assegna il Croce (2) — che, vangando e rivangando il terreno, lo lasciarono fertilizzato e preparato alle generazioni successive. La Poetica sua, fra le innumerevoli che videro allora la luce in Italia e altrove, è di quelle, se non proprio quella che meglio rappresenta l'epoca, per ampiezza e anche originalità di criteri. Scrive il Tasso a Luca Scalabrino: « Mi risolvo che i due più moderni commentatori vulgari (Piccolomini e Castelvetro) siano migliori dei tre latini (Robertello, Maggi e Vettori); ma qual fra i vulgari debba precedere non me ne sono risoluto. Maggiore erudizione e invenzione si vede nel Castelvetro senza

(1) APOSTOLO ZENO, nelle *Annotazioni* alla *Biblioteca dell' Eloquenza italiana* di M. G. Fontanini, Venezia, 1753, I, p. 10.

(2) *Estetica, come scienza dell' espressione*, Milano-Palermo-Napoli, 1902, pp. 189-90.

alcun dubbio » (1). E l'autore della *Ragion Poetica*, « opera egregia .... forse (e senza forse) la più bella arte poetica che abbia il mondo » (2), il Gravina: « Perchè il Castelvetro, quanto è acuto e diligente ed amator del vero, tanto è difficile ed affannoso per quelle scolastiche reti che agli altri e a se stessi allora i maggiori ingegni tendeano; perciò per dispetto spesso e per rabbia vien dai lettori abbandonato ed è da loro condannato prima che intendano la sua ragione; la quale si rincrescono di tirar fuori da quei labirinti delle sue sottili e moleste distinzioni. Onde quando da noi medesimi suoi nazionali è negletto, che meraviglia se la sua Poetica è stata ignorata dal signor Dacier, il quale, rincresciuto di quella lezione, ha di lui formato giudizio ugualmente al giudicato che al giudice disdicevole? Ma noi che anche a nostro dispetto abbiamo voluto il fondo rivolgere e gli aditi ricercare di quella poetica, non possiamo con animo ingrato tacere la scorta che egli per molte vie tenebrose ci ha fatta » (3).

Ai facili sarcasmi pel morticino dissepolto e la vana fatica dello sconsigliato esumatore risponde un uomo autorevole egli pure e competente: « *À mesure qu'on avance dans l' étude des critiques..... de la Renaissance*,

---

(1) *Lettere* di T. TASSO, Firenze, 1852, I, p. 220. È noto del resto lo studio che il Tasso dedicò alla *Poetica* del Castelvetro, facendone anche degli *Estratti*, pubblicati la prima volta da P. Mazzucchelli fra le *Lettere ed altre prose di T. T.*, Milano, 1822.

(2) FOSCOLO U., lettera alla Contessa I. Teotocchi-Albrizzi, da Pavia, il 3 Maggio, 1809.

(3) *Opere scelte*, Milano, 1819, p. 283.

ce n' est pas tant le savoir de ces hommes fameux qui frappe d'étonnement que l'indifference ou l'ingratitude de la postérité à leur égard » (1).

***

Pochi secoli hanno una letteratura critica così ricca come il XVI: fosse lo splendido rigoglio di arte o la scoperta recente della Poetica di Aristotile (2): fosse, come scrive il Brunetière, « *la necessité pour les hommes de la Renaissance de s' orienter parmi les richesses confuses de l' antiquité retrouvée* » (3), o, per dirla col Burckhardt, « *das Erwachen der Persönlichkeit* »: (4) fosse l' una, l' altra e l' altra causa insieme, è fuor di dubbio che i volumi si moltiplicarono, quali pieni di originalità, quali fiacche e scialbe elaborazioni del pensiero ellenico, fatti tutti allo scopo di instaurare il classicismo che tornava alla luce nelle dissepolte opere di Grecia e di Roma. Se queste erano belle perchè così e così, a produrne di simili non sarebbe bastato battere la medesima via, seguire le orme di Omero, di Eschilo, di Sofocle, di Virgilio etc.? Ed esempi di felici esperimenti non mancavano; anzi la miglior poe-

(1) NISARD G., *Le triumvirat littéraire au seizième siècle*, Paris, 1852, p. 149.

(2) Sulla varia sorte della Poetica di Aristotile dall' antichità alla Rinascenza cf. EGGER, *Essai sur l' histoire de la Critique chez les Grecs,* Paris, 1886, pp. 564-5; SPINGARN, Op. cit., pp. 16-7; LINTILHAC, *De I. C. Scaligeri Poetice,* Paris, 1887, pp. 4-6.

(3) *L' évolution des Genres dans l' histoire de la Littérature,* Paris, 1890, I, p. 38.

(4) *Die Cultur der Renaissance in Italien,* Berlin, 1869, p. 105.

sia dell' epoca era in buona parte una riproduzione dell' antica ; però i maestri , credendo di aver trovata la pietra filosofale dell' arte, fatti dei rilievi sui capolavori imitati e imitabili, li dettarono come regole; ne fecero schemi , forme , falserighe ; alle quali tenendo l' occhio, sarebbe stato difficile, se non impossibile, che poeta e critico, artista e giudice si sbagliassero nel rispettivo compito ; e più avveduto si stimò quegli che più ne raccolse , quegli che per ogni momento , ogni passo della creazione seppe segnare un precetto , una serie di precetti.

Ma anche problemi più alti agitò il Rinascimento, ritentando, dopo il silenzio del Medio Evo, una risposta al Filosofo che in nome della moralità e della verità aveva bandita la poesia dalla sua Repubblica: riprese le discussioni sul *possibile,* sul *verosimile ;* e in questa opera si valse di Aristotile, che, salvo rare eccezioni , come il Fracastoro e il Patrizi , facenti capo al maestro di lui, fu l' autore ricercato, il corifeo, che col suo metodo e i suoi principii diede la battuta a quella critica. « *Aristotiles imperator noster , omnium bonarum artium dictator perpetuus* » (1), suonava la parola d'ordine e il credo del secolo! Dal Valla al Beni, dal 1498 al 1613, i Comenti al Περὶ ποιητικῆς non si contano: anche non abbiano proprio carattere di comenti, di rado avviene che le dottrine, in qualunque forma esposte e con qualunque titolo, non siano sempre le stesse, di sapore peripatetico (2). Il 500 volle quasi compensare il lungo oblìo del quale la *Poetica* era stata av-

(1) SCALIGERI I. C., *Poetices libri septem,* 1561 p. 359.
(2) Cf. SPINGARN, Op. cit., pp. 136-48.

volta ; e in breve, mentre le altre opere di Aristotile perdevano terreno, questa destò ciechi fanatismi ed occupò tanta parte dell' attività del secolo. Lettori pubblici, insegnanti privati e studiosi solitari, tutti si gettarono con foga sul minuscolo trattato, ben pochi con preparazione e disposizione sufficiente : retori e grammatici infatuati dello Stagirita, ma privi di gusto e inconsci della natura e dei processi della poesia; come si spiegherebbe diversamente il servilismo e la bassezza di quella critica, proprio allora che la filosofia infrangeva ceppi secolari e inaugurava mètodi preludenti a future conquiste ? O traduzioni nude e non sempre felici ; o esposizioni monche ed esteriori ; o differenza di metodi e di vedute, l' uno aveva ragione di essere scontento dell' altro e pretesto a rifare il lavoro , aggiungendo, tagliando , correggendo : e sempre lungi dalla meta ! Ricordo dei più antichi ed autorevoli il Robertello, che così presentava al pubblico il suo lavoro, non primo, nè ultimo della lunga serie : « *Iacuit liber hic* — Περὶ ποιητικῆς — *neglectus ad nostra fere usque tempora, neque ullus eum, aut ex Latinis aut ex Graecis conatus est suis interpretationibus illustrare. Unus Averroës paucula quaedam scripsit quae ego neque magnopere laudare, neque reprehendere satis possum ; sunt enim perperam in latinum versa ; et Aristotelis obscura loca non illustrant. Bis fuit liber hic in latinum conversus a Georgio Valla primum viro docto et bene perito totius antiquitatis. Verum ei contigit quod glaciem perambulantibus contingere solet : locorum lubricitate saepe lapsus est. Sublevavit hominem aliquando Alexander Paccius qui rursus latinum fecit librum hunc. Sed et ille dum lapsum sublevat, saepe labitur, dignissimus certe uterque, non venia*

modo sed etiam laude ; non enim sine periculo eorum qui primum iter pertentant durum et aliis viam praemonstrant, aditus ad difficilia loca patefieri potest. Neque ego is sum qui polliceri audeam me nunquam lapsum » (1).

Ventidue anni dopo (1570), quando già era apparsa la Poetica del Segni (1549), quella del Maggi e del Lombardo (1550) e i *Commentarii* del Vittori (1560), il Castelvetro poteva esprimersi in termini presso a poco eguali per quelli che l'avevano preceduto. « Questa mia fatica, qualunque ella si sia, non è del tutto superflua o vana, perchè Averroe, il grande commentatore Aristotelico ponesse mano a quest' operetta interpetrandola o perchè Giorgio Valla prima et Alessandro dei Pazzi poi persone letterate la recassero di greco in latino o perchè Francesco Robertello et Vincenzo Maggio et Pietro Vittorio uomini forniti di sottile ingegno et di varia dottrina tuttetre successivamente l'uno dopo l'altro l'abbiano con isposizioni lunghe commentata et illuminata et alcuno di loro anchora latinizzata et Bernardo Segni con chiose brevi dichiarata et insieme volgarizzata »..... « Con tutto il loro perspicace acume della mente et con tutto il loro gran sapere per le loro dichiarationi o diffuse o ristrette », neppure a *questi cotali valent' huomini* « è potuto venire fatto di rimuovere tutte le difficoltà et di rendere piani tutti i passi forti di che è abondevole molto et ripieno que-

(1) *In librum Aristotelis De Arte Poetica explanationes*, Florentiae, 1548, Praef. — Questa specie di introduzione divenne quasi un luogo comune; e anche nel Beni, uno degli ultimi della pleiade, differisce poco o niente da ciò che è nel Robertello e nel Castelvetro. Cf. Beni, Op. cit., p. 7.

sto libretto ». Essi hanno indirizzata l'attenzione principalmente « a dichiarare le parole del testo Aristotelico et a ritrovare luoghi in altri autori per dar luce o notitia maggiore dell' historie et delle favole et delle cose antiche non sapute a questi dì, da ognuno comunemente tocche et trasposte in questo volumetto accidentalmente da Aristotile, non favellando essi dell'arte poetica se non poco et leggiermente » : la spiegazione, di quel tanto che ne hanno trovato scritto, senza accorgersi che il libro di Aristotile « è una prima forma rozza imperfetta et non polita dell'arte poetica, la quale è verisimile che l' autore conservasse, perchè servisse in luogo di raccolta d' insegnamenti et di brievi memorie per poterle havere preste, quando volesse compilare et ordinare l' arte intera ».

In un momento in cui la *Poetica* di Aristotile, tal quale era, pareva contenesse l' alpha e l' omega della scienza estetica; là dove qualcuno, il Robertello per esempio (1), s'era spinto, e con non poca circospezione, a parlar solo di libri o di parti supplementari disperse; il carattere di lavoro abbozzato e passibile quindi di giunte e di correzioni, affermato sin dal principio con pieno, saldo convincimento e ribadito poi in mille altre occasioni (2), era già un passo nella via del libero esame; dava cioè una nuova orientazione alla critica, autorizzandola a un' analisi più larga e più tollerante. E il Castelvetro se ne avvale per promettere — pro-

---

(1) *Poetica* (ediz. cit.), p. 4 — Cf. anche CASTELVETRO, *Poetica*, Particella I della prima parte principale, *passim*.

(2) *Poetica*, pp. 3, 35, 117, 257, 280, 580. — Cf. SUSEMIHL F., *Aristoteles, über Dichtkunst*, Leipzig, 1874, p. 5.

messa che lealmente mantiene—più e meglio: riprenderà l'esposizione, insisterà sui punti nei quali coloro che l'hanno preceduto si sono o ingannati o taciuti: non trascurerà la storia nè quanto altro fosse utile all'intelligenza completa del testo; manifesterà « l'arte poetica non solamente mostrando et aprendo quello che è stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo philosopho, ma quello anchora che doveva o poteva essere scritto per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi et a giudicare dirittamente se i composti habbiano quello che deono havere o no » (1).

Troppo e niente!

Non parlo del volgarizzamento: è risaputo che se non tocca proprio l'apice della perfezione, molto vi si avvicina e più che ogni altro. Osserva il Barco: « Ludovico Castelvetro, filosofo e grammatico sottile, ellenista per l'età sua meraviglioso... nella critica del testo ha fatte proposte probabili e citate sempre con rispetto dai filologi tedeschi... più che da ammirarsi sarebbe cosa incredibile, se cogli scarsi mezzi filologici che gli fornivano i tempi suoi ci avesse data una traduzione in ogni lato inappuntabile » (2).

Anche il Comento, ampio ed accurato, ha vantaggi indiscutibili: Aristotile è seguito parola per parola, dovunque sono osservazioni acute, ingegnose, esempi e richiami opportuni, che stanno a far fede di veglie lunghe e di una conoscenza non ordinaria delle letterature antiche. In esso pure spicca quello che il Franciosi, edi-

(1) Dedica, passim.

(2) *L'arte poetica di Aristotile tradotta*, Roma, 1876, p. VII.

tore della *Sposizione di L. Castelvetro a 29 Canti dell' inferno Dantesco*, riconosce come carattere generale delle opere di lui: « volontà risoluta di cercare e sviscerare le cose per ogni verso, acume di analisi e tranquillità di osservazione, amore delle antiche forme, erudizione parca e squisita, abito di raffrontare l' autore con se stesso, libertà di parola che talora assomiglia all'ardimento del vero » (1). È l'enumerazione di pregi non comuni potrebbe continuare: è la verità; ma di qui a credere che il dotto Cinquecentista valutasse le note del Maestro per quel che veramente valevano, che ne fecondasse ugualmente i germi sparsivi o desse maggiore sviluppo a quelli che unicamente ne meritavano ; che portasse costantemente o nella più parte dei casi giusto giudizio degli elementi raccolti ; che insomma pari al filologo fosse l' esteta e il critico d' arte, ci corre e parecchio ! (2) Il vanto di filosofo datogli a più riprese

---

(1) *Di L. Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, discorso premesso alla citata *Sposizione* in *Memorie* della R. Accad. di Modena, 1885, III, p. XI.

(2) Del valore del Castelvetro come filologo, ricostruttore e interpetre di testi, indagatore dell'origine e della natura dei linguaggi, esploratore di etimi ignoti, oltre che nella *Poetica*, si incontrano tracce un po' dappertutto: nelle *Opere Critiche* (Berna, 1727); nelle *Note* a Dante (ediz. cit.) e al Petrarca (Basilea, 1582); nella *Giunte* alle *Prose* del Bembo (Venezia, 1729); nelle stesse *Ragioni di alcune cose etc.* contro il Caro (Parma, 1573) e nelle *Correzioni* al *Dialogo delle lingue di B. Varchi* (Basilea, 1572).

Speciale importanza, per l'autorità di chi le scrisse, hanno le parole, colle quali il De Sanctis accenna all'opera che il Nostro insieme ad altri pochi del secolo, dette alla Grammatica italiana. Questa « dapprima altro non fu se non una confusa raccolta di regole ed os-

dal Gravina dal Muratori e dal Barco — se filosofo vuol dire più che sillogizzatore e formalista—è frutto di ammirazione esagerata anzichè no nel giureconsulto napoletano; di carità patria nel tardo concittadino e biografo; dell'eco di tutte queste voci nell' ultimo traduttore di Aristotile, e nel Giudici, il quale scrive che il Castelvetro « se non valse a competere in eleganza e vigore di stile col suo rivale (Annibal Caro), ragionò da acutissimo filosofo » (1). Il Franciosi, di Modena anch'egli, esita un po'; ma poi confessa che non può consentire « senza qualche restrizione » all'aureola creata intorno al capo di Messer Lodovico: « L'intelletto di Castelvetro fu destro, discorsivo, ma non educato a levarsi

servazioni sulla nostra lingua succedentisi a caso... E di esempli e di regole l' una all' altra infilzate son tessute le raccolte del Fortunio, dell'Alunno, del Gabriele, dell'Accarisio, del Corso. Egli è vero che non sono da porre con queste le opere grammaticali del Bembo, del Castelvetro, del Salviati e di altrettali scrittori. Uomini valentissimi erano questi e non in grammatica solo; peritissimi della lor lingua; pratichi delle buoue lettere; in altre generazioni di studi dottissimi, secondo que' tempi. Ma pure chi ben considera, solo la parte storica troverà in essi migliore; abbondanza di citazioni e di esempli dismisurata; fine notizia della proprietà del linguaggio; acutezza in disputare, diligenza in raccogliere, profondità in disaminare maravigliosa; ma niente tu leggerai che riguardar possa l'indole della grammatica, l'officio delle parole e le quistioni generali della scienza. In questa guisa per opera di sì preclari ingegni perfezionavasi la grammatica storica e ne veniva la metodica a mano a mano sorgendo. Già il Castelvetro con la sua teorica sugli articoli, già il Salviati con molti de' suoi profondi avvertimenti ne davano esempio... » (*Nuovi Saggi Critici*, Napoli, 1872, pp. 377-8). — Cf. anche V. VIVALDI, *Una polemica nel 500*, Napoli, 1891, p. 297.

(1) Op. cit., II, p. 60.

dal corporeo all'intellettuale, non vasto o profondo, nè dotato di molta virtù unitiva » (1).

***

Il programma di Castelvetro — quale l'abbiamo visto — non avendo ragione di essere, avendone al contrario moltissime e forti a non essere, semplicemente perchè è, segna la condanna del suo autore: falso nel supposto, assurdo nel fine e nei mezzi, nè stenderlo nè svolgerlo si poteva che a discapito del vero, soffocato sotto l'ingombro di piante parassitarie, il cui rigoglio era divenuto l'unico pensiero, l'unica cura del critico solerte quanto male avvisato.

Il principio su cui si fonda è l'arte concepita come qualche cosa di pratico, alla dipendenza immediata dell'intelletto, essa che è attività teoretica e autonoma, antecedente all'intellettuale nell'ordine dello spirito; ugualmente sbagliate sono le linee maestre: la possibilità dei generi letterari e delle regole, la scelta del contenuto, la verisimiglianza, lo scopo edonistico etc., tutti rami germogliati e sviluppatisi naturalmente su quel tronco. In questa cerchia si esaurisce il lungo trattato, cui perciò resta appena il valore di documento storico: il campo era tale che ogni azione dovesse andar dispersa nel numero degli eroismi inutili, peggio, dannosi. Il Castelvetro poteva — e perchè no? — avvedersene e disertare affatto e sarebbe stato un miracolo: non ne sospettò e non v'è motivo a troppo meravigliarsi o a scandalizzarsi: altri quattro secoli sono stati necessari e una

(1) Op. cit., p. XXVI.

serie di uomini che si chiamano Leibniz, Vico, Baumgarten, Gravina, Lessing, Hegel, De Sanctis, perchè quello che fu oscuro presentimento e istintiva avversione di qualche spirito privilegiato divenisse *ragione veduta* nel Croce; e all'ingegno poderoso di lui fosse dato di spazzare, il primo con severa dialettica, pregiudizi, che avevano per sè il consenso di due millenni e più (1). Anzi, crescono le attenuanti per un cinquecentista, che bevea d'ogni intorno aria malsana e che mai fu richiamato da una voce ammonitrice o scosso da un dubbio salutare, quando si osservi che, malgrado la luce meridiana di un sistema logicamente connesso in tutte le parti, nel quale la verità nuova e l'errore antico si dànno mutuo rilievo, le vetrine espongono ancora libri dal titolo più ipocrita, non dal contenuto più ragionevole; e la rettorica continua a rubare il tempo e a logorare l'energia delle scuole!

Il torto del Castelvetro — torto serio e non perdonabile — comincia allorchè, inteso a raccogliere quanto gli pareva potesse concorrere a educare buoni artisti e migliori critici, si chiude nell'ambito dei precetti ed, allargando la parte empirica della Poetica, trascura o torce ad un unico fine anche le poche linee, ove indubbiamente il maestro batte a volo più alto che l'uso e la pratica dei mestieranti.

---

(1) Cf., sul libro del Croce, tra gli altri, VOSSLER C., nel *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 10 settembre, 1902; LOMBARDO-RADICE G., nella *Rass. Critica della letter. Ital.*, VII, pp. 126-39; GENTILE G., nel *Giornale Storico della Letter. Ital.*, XLI, pp. 89-99; A. FARINELLI, negli *Studien z. vergleich. Literaturgesch.* del Koch, III, pp. 377-94.

In che la poesia, funzione teoretica, si distingue dalla funzione scientifica e dalla conoscenza storica? Aristotile pianta così il problema capitale dell'arte; e riesca o no nella soluzione, è certo che egli apre la via perchè altri dopo di lui possa, con miglior corso e con migliore stella, ritentare la prova. Ed in seguito, è appunto il progresso compiuto da ciascuno in questa particolare quistione, che è come l'indice del suo progresso nella estetica generale, del maggiore o minore cammino fatto e a fare per attingere quella cima d' onde solamente era possibile dominare intorno collo sguardo su sconfinate distese, fuori delle nebbie, delle incertezze e delle contradizioni. Ebbene, ad essa il Castelvetro non bada neppure; inconsapevole del tesoro che nasconde la noce, piuttosto che tentare di romperla, si balocca a intarsiarne il guscio; e quella che era una ricerca puramente speculativa trovasi ridotta nei limiti di una controversia di opportunismo pratico: se il contenuto della poesia possa pigliarsi dalla storia e dalla scienza.

Lo stesso è delle discussioni che caratterizzarono la poetica del Rinascimento, sfiorate o coperte di un voluto oblio, non mai affrontate e trattate di proposito. Ha l'aria di una fuga, e forse fuga è, il silenzio intorno alle difficoltà sollevate da Platone; nè si può scusarlo, ricordando il narcotico della teoria pedagogica che pesò su tutti i cinquecentisti ed aprì nella storia dell' estetica una diversione, una parentesi. I pedagogisti erano lungi dallo spiegare l'arte; ma la giustificavano almeno, assegnandole un fine morale e quasi riuscivano a sottrarla agli anatemi dell'inesorabile autore della Repubblica; ma il Castelvetro, che le rifiuta espressamente ogni compito educativo o didascalico, nè la spiega nè la giustifica. Ed

è un vuoto profondo accanto al concetto del *possibile* e del *verosimile,* lasciato nell'ombra esso pure, tra una folla di definizioni, divisioni e sottodivisioni a proposito di cose indifferenti ed estranee, il cui nome solo incidentalmente gli cade innanzi. La poesia mira all'*universale,* la storia al *particolare*; questa riproduce il *reale*, quella il *verosimile*: sono cose ripetute fino alla sazietà; ma prova forse una volta sola di penetrarne il senso? Forse va mai oltre la superficie, quando canta su tutti i toni che la poesia è *invenzione,* che la poesia è *rassomiglianza?* Nota Antonio Conti: « Se il Castelvetro che tanto sottilmente ha scritto sulla Poetica di Aristotile avesse impiegati due o tre capitoli a spiegare filosòficamente l'idea dell'imitazione, avrebbe sciolte a un tratto molte quistioni da lui proposte sulle teorie poetiche, che nè ben decise » (1).

Il Nostro potrebbe trincerarsi dietro una protesta inserita nella Dedica « di non rifare quello che altri (innanzi a lui) hanno fatto, di non ridire quello che essi hanno detto »; ma si pensi che, sebbene passate di mano in mano quelle materie e sempre fiutate e ventilate, niuno ancora era andato fin là dove ogni fatica ulteriore sarebbe stata inutile ripetizione.

Lo svolgimento degli scarsi filoni di oro che attraversano il libro di Aristotile, è incerto, stentato e quasi nullo, se si mette in rapporto colle pagine lunghissime, in cui per semplice piacere o smania di erudito è smossa della terra inutile; questa proporzione determina il carattere e il colore della nuova esegesi. Tanto il critico abbonda nelle quisquilie, tanto si affretta nei luoghi aspri;

(1) *Prose e Poesie,* Venezia, 1739, I, pref.

tanto dà all'empirismo, tanto toglie alla speculazione; tanto indulge alla vanità, tanto sottrae alla verità.

***

Or che il Castelvetro non faccia nè possa fare della scienza, è evidente: la scienza spiega i fatti, ha di mira il necessario e l'universale; ed il magistero di lui consiste appunto nell'accumular precetti, norme, regole, deducendole dal contingente e dal particolare: della scienza manca il principio ed è fatale il metodo, che in fondo è quello stesso di Aristotile, ma esagerato e peggiorato dalla pretensione di aver penetrati i segreti più ascosi, di aver visto e capito ciò che intelletto ed occhio umano non vide nè capì, dalla fiducia sconfinata delle proprie forze, quale traspare dalla boriosa divisa: Κέκρικα, che vuol dire: « Io ho giudicato e data la mia sentenza » (1) e rassomiglia tanto al « *Nobis et Spiritui Sancto visum est* » del Pontefice di Roma!

Che via tiene Aristotile? « Omero ha fatto così e così; così ha fatto Sofocle, così Pindaro; questo piace in Esiodo, questo in Saffo e in Alceo; questo in Aristofane e in Eschilo: dunque così faccia il poeta lirico, l'epico, il drammatico; e a questo modo si componga la tragedia, l'ode, l'epopea o altro poema che sia. A ciò riducesi l'opera di Aristotile, aggiuntevi qui e colà alcune finissime considerazioni circa la natura dell'animo nostro: le quali spiegano perchè quel modo o quell'altro piace, ma non discuoprono all'intelletto le profonde ragioni dell' arte, non attingono fino all'essenza

(1) FONTANINI, op. ed ediz. cit., I, p. 243.

della poesia, non formano scienza, nè argomentano una già formata scienza » (1).

Il principio donde muove Aristotile è dunque l'arte, quale l'aveano praticata i grandi poeti della Grecia; e se si può accusarlo di aver voluto dar forza di *leggi* a quelle che erano e doveano restare nei limiti di semplici *constatazioni*, non si può dire che queste siano sbagliate o che abbiano valore retroattivo riguardo ad altri che fossero riusciti a dettar poemi belli, ma per vie diverse da quelle suggerite da lui. Dove si vede che egli non faceva una teoria *a priori*, ma che ammetteva un criterio al di sopra delle regole; e quale se non il gusto? Nell'esame, in cui non aveva predecessori, chi o che potè deciderlo ad accettare e a rifiutare, a lodare e a biasimare, se non la bellezza più o meno appariscente?

Nel Castelvetro invece il punto di partenza è spesso un' opinione di Aristotile falsamente interpetrata, più spesso un convincimento proprio, in forza del quale affastella prima regole su regole, decreti su decreti; e poi, raziocinando non leggendo, lancia proscrizioni e ostracismi all'impazzata. Belli, brutti i poemi, che importa? Basta non si adattino a forme prestabilite, che non sono più nè l'*Iliade*, nè i *Sette contro Tebe*, nè il *Prometeo legato* nè le *Pitiche* — opere giudicabili esse pure alla stregua dei nuovi canoni, cui oramai manca fin la sanzione dell'esempio — perchè la condanna sia certa e irrevocabile. Sovente il giudizio, che può dirsi in tutta verità sommario, poggia sul titolo o sulla proposizione dell'opera; ed è una carneficina, della quale

(1) FORNARI V., *Arte del dire*, Napoli, 1881, II, p. 224.

se Omero e i grandi tragici, se Virgilio e Dante escono salvi, è che certi nomi fanno paura; onde egli, per convenzione più che per convincimento, adagiatili su una specie di letto di Procuste, niente risparmia nè strazi, nè carezze, sino a che non li abbia ridotti all'archetipo voluto, alla teoria formata *a priori*. E in questa bisogna, forsennata più che audace, non una volta vi accade di vederlo dubbioso; non una volta il senso estetico si ribella e si sente offeso da conclusioni che spazzano via dal campo dell'arte capolavori venerati e venerandi. Non poteva condurlo altrove il proposito di risolvere a via di sillogismi quistioni che sono di fatto, di osservazione e di intuizione. Ho scritto *proposito;* meglio avrei detto *ineluttabile necessità:* poichè per un gindizio indipendente, fondato sull'impressione immediata di un'opera a Lui mancava proprio le *pierre de touche* della critica, cioè il senso fine dell' arte, il *gusto*. Forse è una minuteria notarlo; ma non è senza importanza e senza significato che in un volume di Poetica, di 699 fittissime pagine, di cui ciascuna pare un lembo della valle di Giosafatte, non s'incontrino che rarissime volte le parole *bello, bellezza!* Al Castelvetro capita precisamente ciò che il Rajna minaccia a chi, al cospetto di un' opera d'arte, « non sa abbandonarsi qualche poco ai moti del proprio animo e fino dal principio pretende di regolare ogni cosa colla sola ragione ». Costui, scrive l' illustre Autore delle *Fonti dell'Orlando Furioso*, « meriterebbe di essere privato per sempre del sorriso della bellezza » (1). Informino, oltre la parte applicata della Poetica, le Note

(1) *Le Fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876, p. 58.

al Petrarca, poeta essenzialmente lirico (1); informi il Comento all' Inferno Dantesco, in cui pur sono canti, come il V e il X, a non parlare degli altri ! (2).

---

(1) Il Carducci così ne parla: « Il Gesualdo è de' migliori e più utili fra i commentatori petrarchiani. E sarebbe stato il primo fra quei del suo secolo, se non ci fosse il Castelvetro, il quale lo avanza tanto forse di concisione quanto di acutezza e di erudizione classica e filosofica... » (*Rime di F. Petrarca,* Livorno, 1876, pp. XXXIV-XXXV). Ma niente di più. Il Cavazzuti mette proprio il dito sulla piaga e scrive: « Pel Castelvetro, valente grammatico ma non esteta, erudito ma non geniale, acuto ma non sobrio, la stessa lirica non ha slancio, non ha attrattive; la differenza tra un sonetto del Petrarca e i quattordici versi, imbastiti da uno scolaro, sta tutta in questo, che il Petrarca conosce meglio la lingua e le proprietà grammaticali di essa, insieme alle regole dell'arte poetica ; e basta : il poeta per lui non è che un facitore di versi, seguente scrupolosamente certe norme che talvolta stanno solo nella sua fantasia. Nè mai si lascia sfuggire una parola d'ammirazione, mai un'immagine, per quanto bella lo commuove o diletta » (Op. cit., pp. 68-9).

(2) Il Franciosi fattene le debite lodi e detto che « al Castelvetro tra gli antichi commentatori (di Dante) si conviene un luogo a parte » soggiunge che « poco vide della Visione dantesca quanto al Cuore che vi spira dentro o vi freme, alla vasta intelligenza che l'avviva o al più elevato magistero dell'arte »; e ciò sopratutto perchè non ebbe nè « altezza d'animo », nè « vivo e lieto senso del bello » (Op. cit., pp. XXI-XXX). E M. Barbi: « Dichiarare la lettera del sacro poema ebbe per fine precipuo e a questo fece convergere tutto l'acume dell'ingegno e tutta, diciam pure, la malignità dell' animo suo... La sottigliezza dell'ingegno gli fece avvertire cose su cui la maggior parte dei lettori facilmente sorvolerebbe; ma nel più dei casi le sue osservazioni furono frutto di quella bassa voglia di far nascere gli errori in opere altrui per avere il gusto di biasimarne l' autore. Ciò riuscì tanto più dannoso per il buon nome di Dante , quanto meno ebbe cura il critico di notare le bellezze , di cui è piena la Commedia » (*Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, 1890, p. 284). Sta bene: ma la quistione è se quelle *bellezze* sentì ed era capace di sentire, per notarle !

***

È opinione diffusa anche presso i moderni che il Castelvetro sia un genuino rappresentante del pensiero aristotelico: e per la parte negativa — non consistere la poesia nel verso — v' è poco o nulla da osservare. Quanto alla positiva — in che consista la poesia — non si dirà che lo Stagirita la metta nella fatica del poeta, o che proclami l'invenzione della materia canone assoluto dell'arte, che scomunichi la storia e la scienza dal Parnaso, per conchiudere poi col Canello che « chi veramente penetrò bene addentro , senza tuttavia attingerlo tutto, nel pensiero di Aristotile fu Lodovico Castelvetro » (1); o coll'Ebner, che evidentemente ha ceduto all'influenza del Canello: « *Er begnügt sich nicht, die betreffenden Stellen in der herkömmlichen Weise zu erklären, sondern er dringt scheinbar tiefer in den Sinn des Aristoteles ein...* » (2).

D'onde la leggenda? Se non m' inganno, per i più dal fatto che si sono fermati alla traduzione, per molti dall'armonia apparente che è in tutte le parti del sistema , dalla continuità del metodo e dall' identità dello scopo a cui fin nei minimi particolari il testo si accomoda. Coi primi è inutile discutere; hanno ragione ed hanno torto; ai secondi la notte, voglio dire, una lettura più attenta porterebbe certo consiglio; poichè quel

---

(1) *Storia della Letteratura italiana nel secolo XVI*, Milano, 1880, p. 305.

(2) *Beitrag zur einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen und Leipzig, 1898, pag. 40.

libro nasconde tante trappole quante sono le parole; e i ripieghi, i compromessi, i rimandi, i circoli viziosi, le petizioni di principio non si contano. Pel Castelvetro, lo notiamo una volta per tutte, Aristotile non è l'autore da esporre, sibbene il nome che deve colla sua autorità accreditare le teorie almanaccate all'infuori di ogni influenza della Poetica greca; Aristotile, come si dice, nel suo Comento, sta quasi a pigione; ma di ciò non vuole che il pubblico si avveda; e l'abilità dell'espositore è tutta là a scambiarvi le carte sin dalle prime pagine e ad insinuare come propri del sommo filosofo principii che resterebbero a verificare nel corso dell' opera e che invece servono a sovvertire il senso di quei passi medesimi, sui quali parevano fondati. Così accade che quanti prendono tra le mani il grosso volume, senza aver già una idea chiara delle dottrine di Aristotile, per distinguere ciò che appartiene all'uno e ciò che è dell'altro, sono sorpresi di quell'accordo prolungato; e più ancora della diligenza dell' interpetre, allorchè ricusandosi il testo di obbedire alle sue voglie, ha l'aria di mettere in contradizione Aristotile con Aristotile. Forse a svelare e a smascherare il trucco poteva esser di guida il dubbio che nasce nell' animo a vedere il Castelvetro sudar mille camice per legare, in sostegno della tesi da lui posta, alle ragioni proprie le ragioni di Aristotile e per fare apparire le prime un ulteriore sviluppo delle seconde. Ma confesso che l'abbaglio non è difficile; tale è la disinvoltura con cui l'opera di travestimento e di adattamento è compiuta. Prendete, ad esempio, il tratto dove il Croce accenna a veri tesori per la soluzione del problema estetico: « Οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν,

ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον... ». Lo storico differisce dal poeta « τούτῳ... τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο... ἡ μὲν ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει » (1). « In questo modo, davvero magnifico, scrive l' Esteta napoletano, Aristotile impianta il problema della natura dell'arte... Ed è il solo modo d'impiantarlo; anche noi moderni ci domandiamo: in che l'arte si distingue dalla storia e dalla scienza? che cosa è questo fatto artistico che ha della scienza l'idealità e della storia la concretezza e l'individualità? Ma il problema era difficile e all'esattezza del porlo non rispose allora la virtù del risolverlo. La poesia si distingue dalla storia perchè, mentre questa ritrae le cose accadute (τὰ γεν'μενα) la poesia ritrae le possibili ad accadere (οἷα ἂν γένοιτο). Si distingue dalla scienza perchè, pur mirando all'universale, mira ad esso non come la scienza, ma in una certa misura espressa da Aristotile con un *piuttosto* (μᾶλλον τὰ καθόλου) che diversifica il lavoro della poesia dal particolare della storia (τὰ καθ' ἕκαστον). Tutto sta dunque nel determinare il senso del *possibile,* del *piuttosto,* e del *particolare della storia etc.* » (2).

Col Castelvetro siamo in un altro mondo, affatto diverso, benchè fondato sulle medesime parole, sui medesimi punti, sulle medesime virgole. La poesia inventa, epperò usa materia non avvenuta, ma che, potendo accadere ad ognuno, dicesi *universale;* d'onde « si vede chiaramente che τὰ καθόλου sono quello stesso che sono

(1) *La Poetica di Aristotile* (ediz. Egger), Parigi, 1875, pp. 16-7.
(2) Op. cit., pp. 172-3.

τὰ δυνατά, ἢ οἷα ἂν γένοιτο » (p. 187). E μᾶλλον? « La poesia non sempre dice le cose che possono avenire et non sono avenute et che universalmente possono avenire a ciascuno cotale et non sono ad alcuno avenute anchora, conciosiacosachè nella tragedia et nell' epopea si prendono i casi avenuti a certe persone reali » (p. 191). Τὰ γενόμενα e τὰ καθ' ἕκαστον sono pure equivalenti: « Le cose avenute anchora che siano possibili ad avenire non si considerano mai come possibili ad avenire, ma si considerano sempre come cose avenute... et poichè si considerano come avenute et fisse nelle persone alle quali particolarmente sono avenute, non si possono considerare se non secondo particolarità (καθ' ἕκαστον) et quindi aviene che sono comunemente materia dell' historia » (p. 186). *Et sic de singulis et sic de ceteris*! Scrive Riccardo Otto: « Castelvetro *geht in seinem Kommentar durchweg... in doktrinärer Weise vor. Ueberall hat er die Sätze des Aristoteles gut in seinem Geiste aufgenommen, hat sie durchdacht, sie in seiner Weise bald unmerklich, bald merklich umgedeutet, oft eine Harmonie hineingebracht, die Aristoteles nicht geschaffen hätte, und schliesslich geräth er hier und da mit dem alten Philosophen selber in bitteren Streit, wenn nämlich in das System, das er sich auf Grund einer gewissen Anzahl von aristotelischen Aeusserungen gebildet hat, irgend ein schlichter, klarer Satz des Stagiriten nicht passt* » (1).

Aristotile e Castelvetro non hanno di comune che il tema o l' occasione del tema; quanto al modo di

(1) J. DE MAIRET, *Silvanire* mit Einleitung und Anmerkungen von R. Otto, Bamberg, 1890, XX.

trattarlo e alle idee maestre ognuno procede per una via a sè e coll' occhio a una meta che, sebbene indicata collo stesso nome, non pare sia precisamente la stessa. Qualche punto di contatto e qualche incontro fortuito sono troppo poca cosa per affermare che l'uno compie e spiega l'altro.

***

Nelle regole che riguardano la tecnica dei generi letterari, Aristotile si riconosce meglio nell'accordo ed anche nella polemica. Il Castelvetro risale anche egli alle fonti; e dove l' intesa è possibile, è lieto di portare nuove conferme; dove gli pare che Aristotile abbia mal letto, mal concepito e legiferato, dove gli pare che il filosofo voglia imporsi per arbitrio, invoca contro di lui la ragione, e il dibattito si fa spesso vivo.

Ciò fu causa di vituperii e di elogi al suo nome; poichè ad alcuni, come al La Mesnardière (1) e al Signor Dacier (2), parve che quel dissenso nascesse più che da amore di verità, da spirito di contradizione; ad

---

(1) « *L'ouvrage laborieux de Louis Castelvetro seroit sans mentir admirable, si la passion de contredire le plus sçavant de tous les hommes ne lui avoit point inspiré de fort étranges opinions* » (*La Poétique*, Paris, 1640, Discours prélim.).

(2) « *L'italien Castelvetro a beaucoup d'esprit et de sçavoir, si l'on peut appeller esprit ce qui n'est qu' imagination et donner le nom de sçavoir à une grande lecture. Qu' on assemble toutes les qualitez d'un bon Interprète, on aura une juste idée de Castelvetro en prenant le contrepied. Il ne connoît ni le theatre, ni les passions, ni les caracteres; il n' entend ni les raisons, ni la méthode d'Aristote et il cherche bien plus à le contredire qu'à l'expliquer.*

altri che il battagliero cinquecentista riconducesse nella critica letteraria le tendenze che in altro dominio prepararono il rogo di Campo dei fiori. Il Gravina, per esempio, scrive che il Castelvetro « solo tra gli interpetri di questo filosofo (Aristotile) adopera interpetrando filosofica libertà ed è occupato meno da quello stupore che con la prevenzione di soverchia autorità toglie l'esercizio della ragione » (1).

Esagerazioni da ambo le parti. In generale il Nostro non mostra che riverenza per Aristotile, cui riconosce spesso e volentieri « soprahumano intelletto » (p. 4), « aguto giudicio » (p. 20) e insegnamenti che « per sottilità rendono altrui stupefatto » (p. 92); e sarebbe esagerato pessimismo pensare che ingrandisca l'avversario per rendere più strepitosa la vittoria. Ciò posto, non è il caso di parlare di astio, di manco di rispetto, di sistematiche opposizioni, di eccentricità e via (2);

Il est d'ailleurs si entêté des Auteurs de son pays, qu'il ne sçavroit être bon Critique. Comme le Thersite d'Homere il parle sans mesure et déclare la guerre à tout ce qui est beau. Il ne laisse pas de dire quelquefois de bonnes choses, mais elles ne valent pas le temps qu'on perd à les chercher » (*Poét. d'Aristote*, Paris, 1692, Préf., p. 22).

(1) Op. cit., p. 226.

(2) Al proposito nota bene il Saintsbury: « *The fact is, that Castelvetro is first of all an independent critic, and that, though there are few less common, there are no more valuable critical qualities than independence, even when it is sometimes pushed to the verge of eccentricity, providing only that it is sincere and not ill-informed. It seems to me uncharitable, if not flagrantly unjust, to deny Castelvetro sincerity and either impudent or ignorant to deny him information* » (*A History of Criticism and litterary Taste in Europe,* Edimburg and London, 1902, II, p. 81).

che il Castelvetro non agisse sempre per capriccio e smania di dir *no*, dove Aristotile dice *sì*, che sovente vedesse giusto, è chiaro sopratutto dal fatto che molte delle cose da lui rifiutate, demolite, non hanno trovato migliore accoglienza presso la critica moderna. Ma neanche è a credere perciò che il metodo meno servile segnasse un reale progresso. Innanzi tutto io non affermerei che il Castelvetro in quelle ribellioni ad Aristotile la faccia addirittura finita col principio dell' autorità ; chè , se ha l' aria di averlo dimenticato quando l' ha contro alle opinioni proprie, allorchè può in favore suo opporlo ad altri, lo mantiene pur troppo, mostrando meraviglia per gl' incauti che osano « contradire all'autorità di Aristotile, avegna che dal mondo sia reputato philosopho verace et cui non si possa contradire senza mostrare di sentire dello sciemo » (p. 28). In fondo c' è il Castelvetro col suo carattere e col suo orgoglio che, pur di averla vinta su questo o quello, ai bisogni e agli interessi del momento sacrifica tutto coerenza, logica, verità; onde accade di vederlo a fare, secondo gli torna comodo, il nuvolo e il sereno , a inchinarsi e a mostrare i denti , a incensare e a disprezzare ; e ciò con Aristotile come cogli altri, coi quali ha a dire. Senza dubbio in lui, all' istessa maniera che nello Scaligero (1), la ragione è invocata a diritta e a manca; ma non certo per far luogo allo studio della scienza nelle cause, sibbene per sostituire arbitrio ad arbitrio, tirannide a tirannide. Quante volte non si ribella ad asserzioni che Aristotile pone di autorità e quante as-

(1) Cf. Lintilhac, *Un coup d'état dans la république des lettres,* nella *Nouvelle Revue,* LXIV, passim.

serzioni non gitta egli stesso, senza suffragarle di una pruova? Quanti argomenti ricacciati in gola ad Aristotile, perchè fallaci nella forma e quanti sofismi non insinua egli stesso, nella forma apparentemente rigorosa, ma più che mai fallace? E nei luoghi dove par di provare, il suo metodo differisce forse da quello pseudo-scientifico dell' apologista, del filosofo e del teologo cattolico, il quale anche prima della ricerca è sicuro della tesi datagli dal domma e dalla fede? Il quale della ricerca si serve a puntellare non a trovar la tesi, accettata già come vera sulla parola dei libri santi e dei Concili; che, nel caso nostro, è la parola di Aristotile, del Robertello — in certi limiti l' *autore* del Castelvetro —, del Castelvetro medesimo, spesso cullato dall' illusione di dire ottime cose, sol perchè queste suonano l' opposto di quanto si è scritto dagli altri? Senza dubbio sono molte le catene che quel volume infrange, ma più mi sembrano quelle che salda; all'autonomia castelvetriana non è estraneo il proposito: « *mihi nostra potius acute prodere, quam aliena supine sequi semper in animo fuit* » (1); e la novità, occorre appena notarlo, quando non è la conseguenza necessaria di premesse valide; la novità, voluta come fine a se stessa o come mezzo a mostrare l' acume dell' ingegno, non è meno nociva alle sorti del vero della supina acquiescenza.

Del resto, di consensi e dissensi in questa parte non è a far caso, se non in quanto possono significare un grido di rivolta al dispotismo che Aristotile esercitava

(1) SCALIGERI I. C., Op. ed ediz. cit., p. 165.

sulle menti, o meglio che le menti si erano imposto; oppure la rinnovazione di un atto di fede alla virtù del *maestro di color che sanno:* essi, insomma, non hanno per noi altro valore che di segno di maggiore o minore idolatria. Oggettivamente il lavoro delle regole, se per queste vuole intendersi qualche cosa di più che « raccolta di conoscenze tecniche in servigio degli artisti che vogliono esteriorizzare le loro espressioni », sia anche Aristotile quegli che le detta e Lessing quegli che le sanziona (1), è assurdo (2); e il Castelvetro non avrebbe sbagliato o indovinato più e meglio, scrivendo diversamente da quel che ha scritto, sentenziando il contrario o accettando senza riserva i dettami della Poetica.

Così pure, non si intende che di stabilire un punto storico, quando, considerato l' ambito del programma già esposto — *de omni re scita et scibili* — si rileva il silenzio sotto il quale è passata la lirica e lo sviluppo frammentario dell' epica, forse occasionati anche qui — come in tutti i commentatori — dalle proporzioni usate dallo stesso Aristotile: dalla preponderanza data alla tragedia, dal convincimento che, diverse solo nel modo — narrativo o rappresentativo —, l'epopea della tragedia partecipi fin la definizione; dalla leggerezza con cui lambisce il ditirambo e forme affini. Oltre di

(1) È noto che, parlando della *Poetica* di Aristotile, il LESSING la chiama: « un' opera infallibile quanto gli elementi di Euclide » (*Werke*, Leipzig, Reclam jun., IV, p. 315).

(2) La ragione: « l' espressione in se stessa è attività teoretica e quindi precedente alla pratica e alle conoscenze che l'illuminano... » CROCE, Op. cit., pp. 112-3.

che, ridotta la poesia a un puro meccanismo, e affermato che la favola « entra in tutte le poesie, le quali senza lei non possono havere l' essere et è la principale et come anima della poesia » (p. 9), è chiaro che non si poteva più parlare di lirica, un genere quasi impalpabile, alato, che appena si fissa, che è d' uopo sentire, per capire. E accanto alle leggi universali, stabili anche nella migrazione da popolo a popolo, da epoca ad epoca, da civiltà a civiltà, non sembra che il Castelvetro avrebbe dovuto guardare più direttamente alla letteratura e alla lingua italiana, alle nostre abitudini, alle nostre tradizioni; alle nuove forme e ai nuovi bisogni che si venivano sviluppando e determinando? Discorre sì a lungo dell' epopea e tace della trasformazione che subiva nel Boiardo, nell' Ariosto e nel Giraldi; certo, dal modo come spiega l' unità di azione si capisce che anche i romanzi per lui aveano pieno diritto a vivere: ma era questo il solo punto controverso? Ancora, non dimentica di illustrare come e perchè il dramma antico avesse adottato questo o quel metro; dice che non è l' ottava rima il metro moderno corrispondente all'esametro e non cerca intanto di indicare quale a suo avviso lo supplirebbe meglio.

E altre e altre lacune di tal genere si potrebbero additare: ne val la pena? È piuttosto tempo di chiudere; ma prima una breve dichiarazione personale.

Della maniera come è stato menato a termine questo lavoro giudicherà chi legge; e giudicherà bene, rassegnandosi a legger prima il Castelvetro, spesso monco, più spesso impreciso, non sempre chiaro e ordinato; disordinato sopratutto e non tanto nella disposizione materiale delle dottrine, per la quale gli si potrebbe

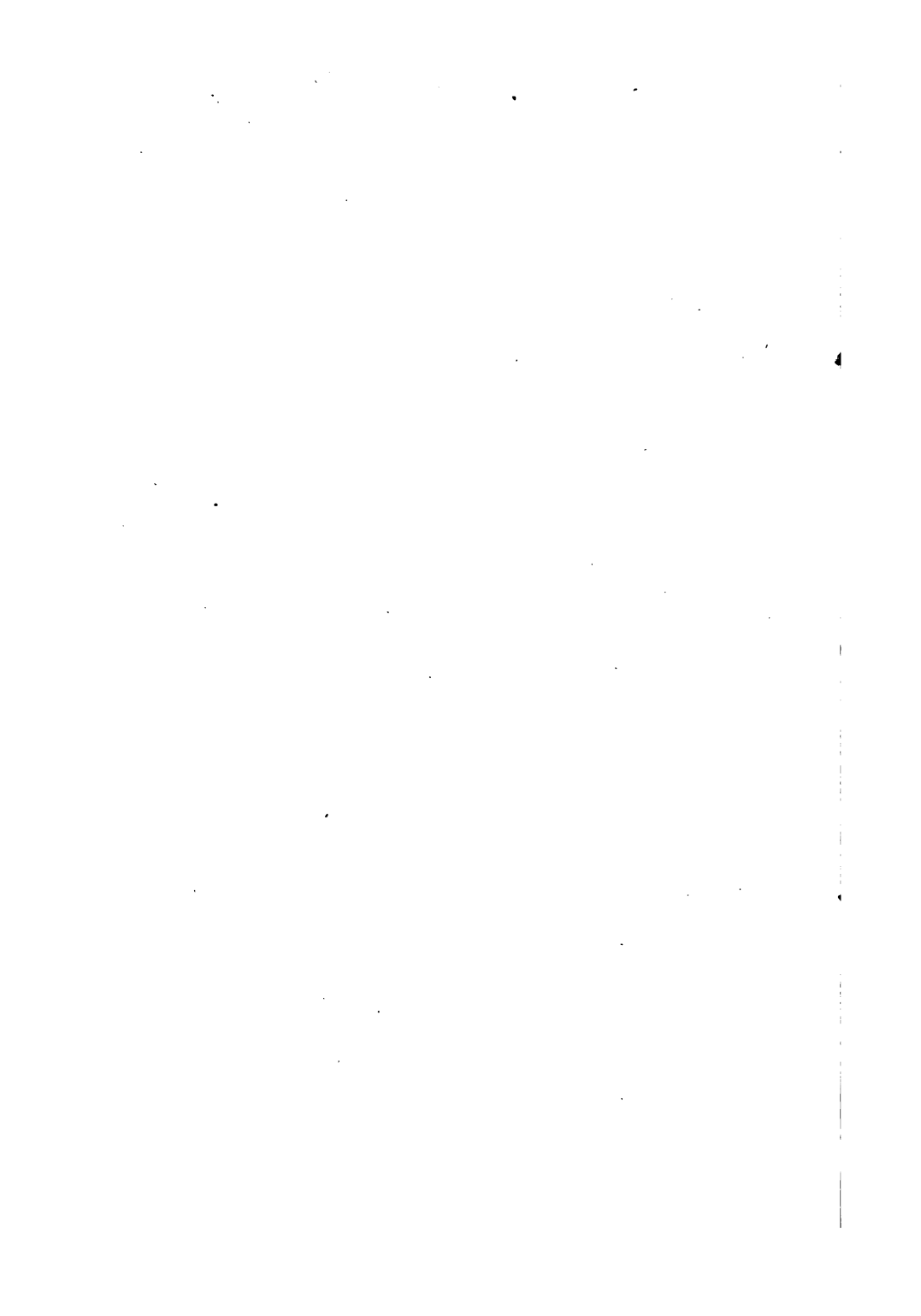
trovare una scusa nello scompiglio da lui troppe volte avvertito e ripreso nel trattatello da spiegare; quanto nella genesi di esse, nella loro mutua relazione ingarbugliata, e forse a studio, a tal punto che difficilmente si riesce a mettervi un po' di luce o a discernere quale è prima e quale dopo, quale ha forza di premessa o antecedente e quale di conseguente. Con quest'autore si giuoca un po' a gatta cieca; allorchè l'avete voltato e rivoltato per tutti i lati e siete quasi lieto di averlo colto nella ragione direttiva dei suoi movimenti, di avere alla fine nelle mani il bandolo della matassa; sorgono mille altri dubbi e non è improbabile che, se potesse ancora parlare, il Castelvetro, non quadrandogli ciò che voi ne dite, vi si leverebbe innanzi a protestare: « Io volevo dir altro; io non intendevo così! » L'equivoco in lui è allo stato cronico e permanente.

Qua e là, o memore di quistioni per le quali nel 500 e dopo si versò tanto inchiostro, o tenero dell'economia del lavoro, alcuno potrà desiderare di più e sospettare oblio o negligenza; niente, mi sono di deliberato proposito mantenuto nei limiti del necessario e del possibile; epperò, mentre non m'è sembrato lecito da una parte di far dire al Castelvetro ciò che non ha detto, restasse anche incompleto qualche capitolo o frammentaria qualche teoria; dall'altra ho gittati al fuoco i rami secchi numerosissimi, nè mi son lasciato prender la mano da raffronti e richiami di altri autori: l'ho fatto dove si discuteva di problemi che attendevano e meritavano una soluzione; me ne son passato volentieri nei luoghi in cui la tesi contradittoria del Patrizi, del Bonamici o di altri non vale più di quella del Castel-

vetro e viceversa. Dopo tutto, studiavo un critico e non la critica del secolo XVI!

I principii dei quali mi sono valso nell'esame sono quelli affermati e dimostrati da Benedetto Croce nell' *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* e in altri lavori della medesima indole, che ne furono il prodromo. Di rado o mai è accaduto scostarmene: servile perciò? Non credo; la verità è una e ad essa, che splende di viva luce in quelle pagine, ho senza rimpianti sacrificato l'ambizioso titolo di pensatore indipendente, ma... sviato. A lui dunque va tutto il merito di questo saggio, che per riuscire quasi sempre negativo e sfavorevole al mio autore, non procurerà a me la taccia di soverchia e precoce presunzione: non io pigmeo mi sono sollevato contro un uomo della forza e della dottrina del Castelvetro, e anche dove sembrerà che qualche colpo parta proprio da me, l'arma di cui mi servo è a prestito. Unico vanto, che rivendico alla mia persona, è di aver risposto tra i primi all'appello del Croce; il quale pubblicando, or fa due anni, il suo Libro, che tanto plauso ha riscosso in Italia e fuori, così chiudeva la breve Avvertenza: « Se il tentativo teorico fatto dall'autore; e meglio ancora l'esposizione storica con la quale l'ha accompagnato, gioveranno ad acquistare amici a tali studii, spianando ostacoli ed indicando vie da percorrere; se ciò accadrà, specie in questa Italia, le cui tradizioni estetiche sono fra le più nobili; uno dei più vivi desiderii dell'autore sarà stato adempiuto ».

I.

TEORIA GENERALE.

I.

NATURA DELLA POESIA.

Una cosa risulta chiara nella teoria del Castelvetro ed è il divieto al poeta di usar materia non trovata dal suo ingegno: non altrettanto è a dire delle ragioni di questo divieto, che sole potrebbero guidare a scoprirvi un concetto qualsiasi dell'arte: che anzi, ambigue nelle parole e incerte nel senso, esse che sono il fulcro e il pernio di tutto il sistema, paiono fatte apposta per nascondere il sofisma e il vuoto.

L'invenzione della materia — condizione *sine qua non* all'essere della poesia — è un canone che per quanto errato, può avere, come ha avuto, degli Apostoli a causa delle maggiori attrattive di un contenuto nuovo, reso con pari efficacia: non si accetta, si spiega però e si perdona anche all'immoderata sete di piacere, alla lusinga di spegnerla più facilmente a varie fonti, o, peggio, a quest'unica coppa vuota e senza orli. Se

tutte le opere *belle* sono *nuove,* cioè *caratteristiche, individuali,* o non sono opere *belle;* non è vero l'inverso che tutto quel che è *nuovo,* cioè detto, scritto, proposto la prima volta, è *bello;* è molto meno che il *bello* non nasce dove non sono « *res novitate primae* ». I deliri del Seicento nella letteratura e nell'arte in genere, furono *nuovi;* sono perciò *belli?* Belli invece e nuovissimi, benchè edificati su ruderi più che noti, sono la Divina Comedia di Dante, il Novelliere del Boccaccio, l'Orlando dell'Ariosto.

Ma, ripeto, l'errore si spiega, e si comprende la teoria, quando, messo il principio, quelli che lo sostengono, si mostrano proclivi a condannare, e condannano senz'attenuanti i libri, nei quali sia il riflesso di idee che l'autore non prese da altri; ma che, l'avesse o no questi saputo, apparvero già prima in altri: il *nuovo!*

Non è questo il caso del Castelvetro: « L'essentia del poeta consiste nella 'nventione et senza essa inventione non è poeta », scrive; ma evidentemente non è dell'originalità della materia che a lui preme. Che un poeta dia alla luce « *ignota indictaque primus* » o segni un « *bis in idem* » è uguale: è l'atto dell'invenzione che importa, ossia lo sforzo cui l'invenzione dà luogo nella psiche, non altro. Sicchè, dove consti l'autore aver sudato a trovar nella propria fantasia il contenuto del suo poema, anche questo per una fortuita coincidenza rara, non impossibile, si trovasse tal quale in altri; anche il neonato fosse un topo ridicolo, un vecchietto in miniatura, povero di sangue che appena si regga o proprio un morto; le doglie della gestazione e del parto daranno per se sole il diritto d'incoronarsi della *fronda peneia.* « Se uno non sapendo le cose

essere avenute et havendolesi egli da sè imaginate, le riporrà nel suo poema, sarà poeta, non altramente che se quelle mai avenute non fossero; perciochè egli ha durata la fatica per la quale altri guadagna il titolo di poeta: ma se prima le havesse sapute essere avenute non havrebbe durata fatica niuna in trovarle, nè sarebbe poeta, come non è poeta colui per questa cagione che recasse le cose scritte da Herodoto in versi » (p. 215). E l' Infarinato Secondo, ossia il Salviati, il quale non fa che continuare le dottrine del Castelvetro: « L'invenzione è delle cose non trovate o di quelle che chi le trova non sa che siano state trovate prima. Da questa invenzione l'imitazione quanto pertiene alla favola, cioè quell' imitazione che in essa favola si racchiude, non è in alcuna parte nè diversa nè differente, se vero è che la favola l'imitazione dell'azione sia ben definita da Aristotile » (1).

Questo modo abbastanza strano di concepire l' invenzione poetica è l'unica via di uscita che si presentava al Comentatore di Aristotile, messo come tra l'uscio e il muro, tra il senso chiaro dell'ipotesi: « Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γηνομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γὲνέσθαι καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν » (2); e l'altro luogo: οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν etc. » (3) dato già come l'esclusione assoluta della storia dal campo della poesia. Infatti l'Infarinato spiegando come, colle cose non trovate, quelle trovate e

(1) Nelle *Opere* di T. TASSO, Venezia, 1742, II, p. 360.
(2) ARISTOTILE, *Poetica* (ediz. cit.), p. 18.
(3) Ibid., p. 16.

storiche potevano essere materia di poesia — purchè « non si sappia che siano state » — scrive: « E ciò che ho detto *che non si sappia che siano state* è quello per mia credenza che Aristotile volle significare in questo luogo: E se pure accaggia fare cose state fatte, nientemeno è poeta etc. » (1).

Perchè poi la poesia consista nell'invenzione e propriamente nell'invenzione della materia, il Castelvetro prova presso a poco così: Ciò che conferisce il titolo di poeta a una persona è la fatica durata a tirare il poema ex nihilo, almeno nella parte più difficile; ma « *il versificatore* nella 'nventione non dura fatica niuna; la quale inventione è la più difficile cosa che habbia il poeta da fare et dalla qual parte pare che egli prenda il suo nome ποιητής » (p. 78). Dunque a cogliere il lauro non basta la forma ed è contrario il prendere a prestito la materia.

Deducendo dalle premesse il senso probabile di questa conclusione, il Castelvetro non sembra voglia far altro che contrastare il diritto di chiamarsi autore di un dato poema a colui che vi abbia contribuito solo per la forma, la proprietà spettandone a chi vi fatica di più; e di più, a suo avviso, vi fatica quegli che ne inventa la materia.

L'Infarinato ripropone e spiega con esempi l'argomento, mirando proprio all'identico scopo: « Comporre e trovare e far di nuovo e fingere fa di bisogno a coloro che di poeti vogliono il nome acquistarsi: e cotal trovamento farsi del corpo in universale non della buc-

(1) Nelle *Opere* di T. Tasso (ediz. cit.), II, p. 362. Cf. anche Castelvetro, *Poetica*, p. 215.

cia o dei colori o delle dita o delle unghia. Imperocchè siccome architetto d'alcuna casa è chi ne fece il modello, nè per accrescerla d'alcuna stanza o intonacarla o imbiancarla o dipingerla che altri faccia dappoi, può il suo primo artefice perderne le sue ragioni (1), così per aggiungervi qualche episodio, per riempirla di costumi e di concetti particolari, per tramutarle il parlare e per pulirla, per adornarla, per abbellirla, del-

(1) Questo esempio della casa e dell'architetto ha fatto un po' le spese di tutti, avversari e fautori dell'invenzione, e in tutti i tempi; lo leggo fin nel Brunetière. « Exige-t-on, scrive questi, de l'architecte qu'il soit aussi le maçon de son oeuvre? Non, sans doute; mais il suffit qu'au besoin il ne soit pas incapable de l'être et qu' il soit le juge compétent du travail de son entrepreneur » (*L'évolution des genres* etc., I, pp. 247-8). Dove mi pare che il critico illustre conceda troppo, anche ciò che non è in poter suo di concedere; o per lo meno, il quesito andrebbe posto in altro modo: se debba l'architetto o il muratore che sia, creare anche la materia prima di cui le mura saranno fatte; non deve, e neanche volendo potrebbe, l'architetto creare pietre e cimento; non deve, e neanche volendo potrebbe, il poeta inventare il contenuto dei suoi poemi, come sarà dimostrato più sotto.

Degno d'essere segnalato che l'esempio si presenti proprio in quest'ultima forma nel Castelvetro; il quale, pur usando tutte le cautele impostegli dal pericolo prossimo di essere colto in contradizione, finiva per riconoscere che a riempire la presunta favola inventata « quello trovamento rassomigliativo o poetico, ci conviene per necessità, ma accessoriamente, prendere molte cose.... Sì come l'edificatore di una casa prende la calcina, i mattoni e i legni da altre parti per fare la casa et gli adopra quali gli sono porti et riempie la forma imaginata da lui della casa et non è artefice di calcina, di mattoni et di legni; ma della casa solamente et perciò chiamasi edificatore et non calciniere o mattoniere o legnaiuolo » (p. 505). Ma questo stato di chiaroveggenza non dura molto!

l' altrui storia o favola non si guadagna la possessione » (1).

Occorre appena avvertire che qui e fin qui siamo fuori terreno e fuori coro; poichè la quistione estetica che si parava innanzi all'interpetre di Aristotile è stata abbandonata per l' altra affatto esteriore che concerne la storia di un poema particolare: e questa stessa mal risoluta, per aver dimenticato che a vendicarsi la gloria di un'opera artistica titolo non meno legittimo dell'invenzione è il modo di trattar la materia, proprio ed originale: *sì,* come scrisse Orazio,

Non circa vilem patulumque moraberis orbem,
Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres... (2).

In ogni caso la logica è salva: dove anch'essa segue, gambe all'aria, la verità, è allorchè il Castelvetro, equivocando sulla parola *poeta* — autore di un dato poema è artista in genere; tra poeta, causa efficiente, e poeta, essenza, causa formale della poesia — e poggiandosi alla tesi già posta per cui ogni artista deve esser prima inventore della materia, dà come elemento costitutivo dell'essere della poesia quello che era solo una condizione d'investitura, di proprietà, e conchiude ancora, sempre in coda allo stesso sillogismo: « L'essentia del poeta consiste nella 'nventione senza la quale inventione non è poeta « (p. 216): non inventando non fatica e non faticando non è *poeta.*

(1) Nelle *Opere* di T. Tasso (ediz. cit.), II, pag. 363.
(2) Epist. *Ad Pisones*, vv. 131-4.

Così la fatica scivola quasi di soppiatto nella Poetica, e ne diviene il *leitmotiv:* nella fatica il crisma dell'arte e delle varie funzioni che l'arte è chiamata a compiere, dei vari elementi onde risulta essenziale quello che maggior fatica costa, e diverso però da arte ad arte. Se la poesia — altrimenti che la pittura—ha l'essere dal contenuto e se questo non è che il possibile, accade appunto perchè il lavoro della forma, benchè grave esso pure, non vale quello di trovar la materia, e tutto ciò che è dalla natura o dall' industria altrui dispenserebbe dalla fatica dell'invenzione. La forma medesima deve esser *propria* dell'individuo per esser poetica; e la ragione non cambia: il poeta che adoperi modi e frasi di seconda mano non mostra di aver faticato a foggiarle.

E si badi al valore della parola *fatica*, della quale potrebbesi supporre che il Castelvetro parli come di mezzo a infondere in un opera il soffio dell'arte: il verso che provò e riprovò l'incudine è certo più polito, più robusto ed armonico di quello sciattamente democratico o democraticamente sciatto; nè quelli che rimano un materiale greggio compiono il lavorio degli altri che colla loro attività lo ravvivano e fecondano prima di rimarlo; e non sarebbe falso affermare che ciò che ha fatto dei secondi tanti poeti e dei primi tanti rimatori è stato appunto la fatica risparmiata o indurata. Il Cinquecentista si sarebbe espresso per brachilogia, per figura, al modo del morente della favola, che insegnava ai figli *il lavoro essere ricchezza* (ὁ κάματος θησαυρός ἐστι) o del maestro che ricordando la sudata facilità dell'Ariosto, dica *lo studio, la lima e la pazienza essere bellezza.* Che non sia questo il caso nostro vedremo nettamente,

meglio ancora, dai passi che saranno a mano a mano riportati: vedremo che in niun modo è possibile d'intendere *la fatica* del Castelvetro nel senso che i critici di arte, il Venosino a capo, l'inculcano preparazione e viatico alle cime di Parnaso — *le génie* asseriva il Buffon, *n'est qu'une longue patience — ;* e neanche nel senso un po' affine, in cui la piglia il Véron, quando scrive che la coscienza delle difficoltà vinte dall'artista nell'esecuzione di un quadro, per esempio, è uno dei fattori del giudizio e del piacere estetico (1): qui essa ha nè più nè meno che forza di *causa formale:* e meglio che « la poesia sta nell'invenzione della materia », che è una metonimia, andrebbe detto: la poesia sta nella fatica di farla.

I corollari non sono certo tali da far onore al Castelvetro o da rivelare in lui lo studioso che indaga il vero pel vero: l'essenza della poesia nella fatica del poeta, cioè l'essenza di una cosa fuori la cosa stessa: la medesima materia giudicata prima poetica finirebbe d'esserlo quando si venisse a scoprire che non turbò la digestione e i sonni del poeta, meglio, dell'uomo che ve la dà per sua: l'Iliade non sarebbe più la splendida epopea che è, il giorno che si assodasse non appartenere al nome cui si è attribuita fino ad ieri:

---

(1) Negli osservatori di un'opera d'arte è « *l'admiration sympatique pour la supériorité des facultés qui ont permis à l'artiste d'exécuter un pareil ouvrage* »; essi « *s'attaquent à l'oeuvre, mais derrière l'oeuvre visent plus ou moins consciemment l'ouvrier... Ce qu'ils admirent ou censurent ce n'est pas véritablement le plus ou moins d'exactitude des reproductions : mais le plus ou moins de talent qu'ils attribuent aux auteurs de ces représentations* » (VÉRON, *Esthétique*, Paris, 1878, p. 63).

poesia spontanea suonerebbe contradizione delle più stridenti.

E la critica? A valutare un' opera sarebbe inutile, superfluo leggere l' opera stessa, contemplarla; bisogna volgere ad altro la propria attività, ad un punto che è prima e fuori del libro: domandarsi *se* l' artista siasi o no affaticato a trovarne la materia per constatare innanzi tutto l' avvento della poesia: ricercare inoltre *quanto* siasi affaticato per decidere del numero e della misura delle grazie che la Musa spirò nel poema: ricerche e domande che avrebbero equo e sicuro risultato solo allorchè in fronte alle opere fosse una specie di verbale, in cui il poeta medesimo segni le varie fasi della loro genesi; anzi, perchè il poeta è suscettibile di *vanità* e di *frodi* non è incapace, occorrerebbe anche la fede giurata di testimoni superiori ad ogni sospetto. Che può sapere il critico se un argomento è stato inventato e non preso dalla storia, da un poema o altronde, quando altrove in un poema o nella storia ne conosce di uguali, fin nelle più minute particolarità? E che può sapere se non è sorto — come è proprio del genio — in un attimo, naturalmente, senza fatica? Se non è l'eco di una tradizione provinciale, comunale, non segnata mai in carta, epperò incontrollabile? Ond'è che il giudizio di un poema non potrebbe darlo che l'autore di esso o altri, ma sulla parola dell'autore, l'unico che sia in grado di attestare di fenomeni svoltisi nell'intimo del suo spirito, nella solitudine del suo studio. *Risum teneatis?...*

Del criterio adoperato a determinare se nel verso o nella materia fosse l'essenza della poesia — il più e il meno di fatica a produrli — non è necessario dimostrar

la falsità: dirò piuttosto che anche qui il problema è piantato male; poichè la ricerca dovrebbe aggirarsi non tra l'invenzione del contenuto e la rima — che è un elemento esteriore della forma — a un contenuto già espresso in prosa; ma tra il contenuto e la forma, espressione sciolta o legata del contenuto. L'essenza della poesia non sta nell'invenzione della materia, nè nel verso: ma in un terzo termine: nella forma-espressione, che può essere supposta dal verso e non sempre suppone il verso.

Incompleta dunque l'enumerazione e taciuto, non visto proprio il termine che unico poteva convenientemente rischiarar la via; il paragone medesimo simile a quello di chi si domandasse se è più difficile camminare o volare all'uomo; cui, come e quanto il volare, è impossibile, semplicemente impossibile, inventare la materia. L'uomo è spiritualità, attività, forma; e la materia dato sensibile, caos, zero, che non acquista valore se non nella forma; anzi fuori della forma, non esiste. È un' illusione — o può dirsi soltanto in senso empirico — che uno inventi la materia e un altro trovi la forma; in realtà, inventare una materia o significa foggiare alcune forme, sia pure frammentarie e insufficienti; o non ha senso; l'invenzione dell'uomo è sempre la forma: nell'arte la forma espressiva, nella scienza la forma logica, la scoperta di rapporti tra cosa e cosa. Chi ha mai inventato la materia? Anche in arte, risponde il Brunetière, « *rien n'est nouveau sous le soleil* » (1). E, altrettanto autorevole, il Kerbaker rincalza: « Non v'ha alcuna invenzione che non si fondi

(1) *L'évolution des genres etc.*, p. 247.

sull'imitazione di qualche più o meno insigne esemplare. Sappiamo oramai qual minuto ed esatto inventario si possa fare dei materiali che alcuni poeti riguardati come originali desunsero da antichi poemi per costruire ed ornare le loro invenzioni » (1).

Del resto, possibile o no il paragone, il giudizio tiratone sta tutt'al più a provare che il nostro critico dovè essere. veramente — quale lo vedeva il Caro — arido come « una aringa asciutta » : che non dovè mai sperimentare che importi significare con precisione ed efficacia quel che si agita dentro, nè penetrare il vero senso del fenomeno, allora rinnovatosi nella persona di Leonardo da Vinci, e da Lui rilevato nell'artista antico; il quale, dopo aver tentato e ritentato di ritrarre sulla tela, così come credeva vederla coll'occhio della mente la schiuma di un cavallo stanco per la corsa, gittava disperato spugna e pennello. E nella Comedia, che egli conobbe meglio dei contemporanei, non vide quante volte l'Alighieri si lagna della materia sorda all'intenzione dell'arte ; quante volte quel maestro incomparabile della forma invoca la divinità, perchè l'aiuti a parlare e a manifestare degnamente l'ombra delle cose segnate nel suo capo ?

Si potrebbe anche pensare che nel Castelvetro l'*invenzione* abbia forza e valore di *intuizione*, il *punctum saliens* della creazione artistica, in seguito al quale soltanto la materia può dirsi trovata e pronta a venire alla luce ; ma il fatto che egli la distingua come un'azione del tutto separata e a parte dall' espressione,

(1) *Shakespeare e Goethe nei versi di V. Monti*, Firenze, 1897, p. 20.

esclude anche quest' ipotesi. « Ogni vera intuizione e rappresentazione è insieme espressione. Ciò che non si oggettiva in un' espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non *facendo, formando*, *esprimendo*..... L'attività intuitiva *tanto intuisce*, *quanto esprime* » (1).

Nel Castelvetro dunque non può trattarsi che d'invenzione, fatto psichico e naturale; e questa, dice il Cesareo, « è facoltà elementare e puerile che tutti gli uomini hanno » (2). Ed altrove il medesimo scrittore molto opportunamente scrive: « Ciascun uomo accoglie in sè le impressioni del mondo esterno materiale e morale. I solchi lasciati da queste impressioni sono le idee o rappresentazioni. Le quali nella più parte degli uomini appariscono languide, fredde, scarse di determinazioni sensibili e sentimentali, eguali per tutti, giacchè tutti ne ritengono solo le note più generali. Di qui la sovrabbondanza de' luoghi comuni negli scrittorucoli da dozzina. Or la memoria può riprodurre e quindi comporre e scomporre in guise infinite coteste idee o rappresentazioni. E ciò per l'appunto si chiama invenzione. Per tal modo ciascuno che abbia in serbo, come ha chiunque, un certo numero di rappresentazioni, può combinandole a suo capriccio ricavarne numerose invenzioni. Con le tre sole idee di marito, moglie ed amante c'è da comporre invenzioni per dieci drammi e venti commedie. Ognun vede dunque come l'invenzione è una facoltà la più ovvia del mondo. La nutrice che intesse alla meglio un' avventura di giganti,

---

(1) CROCE, *Estetica*, p. 11.

(2) *Conversazioni letterarie*, Catania, 1899, Serie I.ª p. 48.

di principesse e di fate per bambini, che le stanno da torno; il bugiardo che snocciola una panzana, una spiritosa invenzione per uso de'creduli ascoltatori; il popolo che mette in giro storielle miracolose e profane; tutti fanno prova d'invenzione. L'invenzione come tale è la forma originaria, puerile, insignificante della letteratura narrativa, a quel modo che l'idea generale è della poesia lirica..... » (1).

E basta sin qua.

Ora domando se il Castelvetro ha definito o dato solo un simulacro di definizione, allorchè prendendo l'invenzione, come egli la prende, pone in essa l'essenza del poeta: il poeta inventa, deve inventare; cioè, il poeta fa, deve fare lui tutto o almeno la parte più difficile del poema; e che afferma con ciò che sia di specifico alla poesia? Ogni opera, anche un paio di scarpe, quegli che vuole dirsene e farsene dire l'autore deve farla lui! A nessuno passa pel capo di sostenere che trascrivere o plagiare — e sembra questo il chiodo del Castelvetro — sia fare dell'arte; no, certo; ma neppure è a conchiudere perciò che l'arte consista semplicemente in non copiare e che fa dell'arte, della poesia chi non copia, chi fa da sè, insomma.

L'unico costrutto possibile fra tanta elasticità di parole e di idee, sarebbe riavvicinare il Castelvetro non alla *Poetica* di Aristotile, ma alla *Morale a Nicomaco;* e propriamente al passo, dove è segnato uno dei molti caratteri delle opere artistiche in contrapposto alle scoverte naturali: « Ogni arte, vi è detto, ha come

(1) *La fantasia dell'Ariosto,* in *Nuova Antologia,* 1900, vol. 90°, pp. 281-2.

fine di generare, inventare, cercare i mezzi a produrre una cosa che poteva essere o non essere, il cui principio si trova nell' essere creatore, non nell' oggetto creato; chè, non v'ha arte per le cose che esistono o nascono necessariamente, nè per le cose che produce la natura, avendo queste in se stesse la loro ragion d' essere..... » (1).

Ma anche perciò farebbe d' uopo di morse e di tenaglie, nè saremmo meno lontani dalla quistione capitale — che cosa è la poesia? — che rimane intatta, se non più arruffata di prima, nelle mani di un uomo, che non trovando la via di risolverla equamente, e volendo non pertanto non parere impari al carico, per

L' amor de l' apparenza e il suo pensiero,

l' avviluppa nelle spire di tanti sofismi verbosi, da servire come fumo agli occhi del volgo.

***

Quanto oscuro, ed ambiguo nel fissare l' idea della poesia teoricamente. tanto il Castelvetro è preciso per la pratica; nessun poeta può dispensarsi dal trovar lui, col suo ingegno, la materia. Un poema abbia ogni possibile perfezione, ogni possibile lenocinio di forma, sia ricco di colori e di toni, eco fedele delle più delicate sfumature del pensiero, dei più gentili, teneri e

(1) Morale a Nicomaco, VI, 4 — Cf. anche il bellissimo comento che fa di questo tratto l' EGGER nell' *Histoire de la Critique* etc., p. 234.

impercettibili moti del cuore, è nullo, se la materia non sia stata inventata dal poeta, o, che è lo stesso, la cui materia sia stata imprestata da altri. Poeta che non inventi è un non senso: ad essere poeta bisogna faticare e faticare precisamente nell' invenzione della materia.

Il Patrizi, che quasi unico tra i contemporanei mostra spiccata tendenza a uscire dall' empirismo delle generalizzazioni irrazionali, notava che « quanto è al meritar lode il poeta perchè faticato non si sia a trovare la materia spetta ad altro capo non di semplicemente poeta, ma di migliore o di peggiore poeta » (1). Per Castelvetro non è quistione di più o di meno, ma di essere o non essere: « Colui che trova è tanto più poeta di colui che non trova, se gli paragoniamo insieme, quanto è più huomo, pogniamo Cesare, che non è un cane; non essendo colui che non trova della spetie del poeta, siccome il cane non è della spetie dello huomo » (p. 213).

Così posta la tesi, non si capisce o per lo meno sembra ozioso quel convellersi del Castelvetro particolarmente contro la storia, quasi questa si trovasse colla poesia in relazioni differenti che un'altra branca qualsiasi dello scibile; la storia come la scienza, la novella come la leggenda, il contenuto dei libri come ciò che è ancora allo stato caotico e informe di conto popolare, in una parola, la realtà presente e passata, quanto è nella natura, nell' arte, nel pensiero, tutto a un modo è colpito d' anatema, poichè tutto a un modo, pre-

---

(1) *Poetica*, Deca disputata p. 174.

stando la materia al poeta, ne ridurrebbe il compito alla sola forma, che non basta all'alto onore, cui tende ed aspira.

Che v' è di aristotelico in tutto ciò? Ad onta delle proteste e delle professioni di fede, nulla, proprio nulla.

Aristotile, distinguendo tra storia e poesia dal fatto che l' una narra le cose accadute, l'altra quali potrebbero accadere, non esclude che la materia della storia possa subire un ulteriore adattamento per cui si presti all'ispirazione dell'arte. L'opera di Erodoto non sarà meno storia in versi, che senza versi; sta bene; ma che voglia contrastare il diritto di chiamarsi poeta anche a colui che oltre a mutarle la veste, al soffio del genio, la trasformasse *intus et in cute,* non sembra e non è. « Se ad uno toccasse di poetare sopra cose realmente accadute, non cesserà egli per questo di essere poeta, perchè niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute, sieno tali da recar seco la verisimiglianza e la possibilità del loro avvenimento ed in quanto così le imita, ne sarà il poeta » (1). Le due discipline adunque si differenziano per modalità aggiunte al fondo, non pel fondo stesso reale o finto: il contenuto della storia non conviene sempre alla poesia, perchè non sempre è quale potrebbe e dovrebbe essere: è in pieno arbitrio dell'artista di elevarlo a questo grado d'idealità e di derivarne vivi e freschi zampilli di poesia. Il Patrizi riporta parecchi passi delle opere di Aristotile per dimostrare che niente è più alieno dal pensiero del

---

(1) Dalla cit. traduzione del BARCO, p. 19.

sommo filosofo quanto questo esclusivismo che gli interpetri gli attribuiscono; e dalla famosa distinzione tra storico e poeta, tale quale leggesi nella Poetica, scrive, non si desume punto che la storia di Erodoto, se fosse messa in versi non diverrebbe poesia: « Non questo vi si inferisce com'era di mestieri, ma ch'ella istoria si rimarrebbe. Il che noi non neghiamo; ma ben diciamo ch'ella con poetiche condition trattata, in versi trasformandola, e istoria si rimarrebbe e poesia insieme diverrebbe » (1). In modo press'a poco uguale ragiona il Passavini, quando esce a dire che la storia di Erodoto « non avendo quella constituzione di cose nè quelle condizioni che a poema sono richieste, se essa nella guisa che ora sta, fosse da alcuno ridotta in versi, sarebbe nè più nè meno istoria, chente è; come anchora seguirebbe s'alcuno in versi riducesse l'istoria della liberazione di Gerusalemme dell'Arcivescovo di Tiro o dell'Accolti, nella maniera che adesso stanno. Ma chi può negare che dalla istoria di Erodoto non si potesse pigliare una parte e fabbricando sopra essa la favola mediante i precetti dell'arte farne riuscir poesia, come nella sua Gerusalemme ha fatto il Tasso? » (2).

Il Castelvetro, manco a dirlo, del testo coglie la parte grossa, la realtà, e vi si ferma: la storia narra le cose accadute, la poesia non può rassomigliare che quelle non accadute o è storia: imitare vale inventare e non si inventa ciò che è e si sappia d'essere. E qui entra in giuoco la fatica del poeta, la quale mentre vorrebbe essere il punto di partenza, non è, a consi-

---

(1) *Poetica*, Deca disputata, p. 164.

(2) Nelle *Opere* di T. TASSO, (ediz. cit.), II, p. 473.

derar bene, che l'ultimo momento di un lungo e penoso processo psicologico per dare pace alla coscienza e ombra di ragionevolezza al domma. Di due fatti l'uno preso dalla storia, epperò vero; l'altro immaginato, ma simile e alle volte identico col vero, il secondo è poetico, il primo no; perchè? Non per caratteri costitutivi, essendo supposti uguali: non per maggiore o minore docilità a rispondere, non essendo questa tenuta in alcun conto: dunque per l'origine dovuta a uno sforzo del poeta o alla libera evoluzione della natura: la poesia non germoglia sulla storia, perchè questa risparmierebbe al poeta la fatica dell'invenzione.

E la storia non esclusa, a suo modo di vedere, per motivi desunti dalla natura sua di storia, rappresentava un caso particolare di una tesi generale, che quanto non parla di fatica personale, in fatto di materia poetica, non fa il poeta. Quindi allargata la teoria ed applicata a tante singole cose, non mai guardate in se stesse, ma sempre sotto quel rispetto, che sarebbero *imprestate* e non *trovate*, non « *porte dall'ingegno dello scrittore* » (1). Non è poetica la materia della storia: « La materia della poesia deve essere simile alla materia dell'historia et rassomigliarla; ma non dee essere quella stessa: perciochè se fosse quella stessa, non sarebbe simile o la rassomiglierebbe; et se non fosse simile o non la rassomigliasse (*che avverrebbe?...*), il poeta quanto è alla predetta materia non si sarebbe punto faticato, nè havrebbe mostrata agutezza d'ingegno in trovarla et perciò non meriterebbe lode et specialmente non meriterebbe quella per la quale esso è reputato es-

---

(1) CASTELVETRO, *Opere critiche*, p. 89.

sere piuttosto cosa divina che humana, sapendo ordinare una historia imaginata da sè di cose non più state non men dilettevole nè men verisimile che si faccia il corso delle cose mondane o la providenza infinita di Dio manifesta o occulta » (p. 28). Lucano, Silio Italico, il Fracastoro nel *Giuseppe* « sono da rimuovere dalla schiera de' poeti et da privare del glorioso titolo della poesia; perciochè hanno trattata materia nelle loro scritture trattata prima dagli historici et quando non fosse anchora stata prima trattata dagli historici, basta bene che fosse prima avenuta et non imaginata da loro » (p. 29). Giammai decreto di bando da parte di un despota fu più reciso!

E Pindaro? Un vero miracolo, se non è travolto anch'egli nella proscrizione. « Pindaro et gli altri che lodano persone certe et per attioni certe non perdono il nome di buon poeta... Quando altri loda o biasima, o sia l'argomento di persona conosciuta meritante quelle lodi o biasimi, o sia di persona imaginata dal poeta secondo il verisimile, nulla monta; perciochè tanta fatica imprende il poeta in trovare la 'nventione da mostrare le lodi o i biasimi della persona certa, quanto in trovare quella da mostrare le lodi o i biasimi della persona imaginata » (p. 78).

Ragioni non diverse da quelle accennate per la storia, vietano al poeta di attingere altrove: è perfettamente uguale che « le cose incerte et possibili ad avenire che diciamo materia del poeta... siano avenute o che, non essendo avenute, siano state trovate da un altro: poichè un altro prendendole non dura fatica niuna in trovarle » (p. 211). Servirsi della materia inventata da altri è nè più nè meno che un

furto ; anzi « pare che sia furto più biasimevole ad involare quello che habbia trovato un huomo et è suo proprio, che non è ad involare quello che è stato prodotto dal corso fortunoso del mondo, che pare in certo modo comune et non proprio di niuno » (p. 215).

E con ciò è designata anche la natura della critica castelvetriana, essenzialmente storica, solamente storica: se l'arte sta nell'inventare la materia, il giudizio di un'opera non può reggersi su altre basi che sulla ricerca dell'origine del contenuto, o, che è lo stesso, sullo studio delle fonti ; maggiore o minore è la quantità di materia inventata o imprestata e più o meno favorevole alla riputazione del poeta sarà la sentenza, l'abbiamo già notato. La cosa sulla quale si richiama ora l'attenzione è che questa critica risente del difetto medesimo dell'arte, cioè de « l'illusione che un' opera letteraria possa risolversi nelle fonti dalle quali è stata attinta, trascurando, così, nello studio della genesi, un fattore essenziale che nelle grandi creazioni è tutto o quasi tutto ; dico, l'attività spirituale del creatore dell'opera » (1). E il risultato pratico di essa è appunto quale con precisione matematica è previsto dal Croce, dove, enumerando i pericoli cui può dar luogo l'eccessivo e storto uso della ricerca delle fonti, scrive fra l'altro: « Ed è chiaro che a forza di esagerazioni, si viene alla concezione di un mio amico ; il quale alle parecchie definizioni date finora del poeta ha sostituita questa : che cosa è il poeta ? il poeta è un *ladro !* » (2).

---

(1) Croce, *La critica letteraria*, Roma, 1895, p. 45.

(2) Op. e p. cit., nota 2. Cf. anche G. A. Cesareo, *Conversazioni letterarie*, pp. 10-11.

La storia dà pienamente ragione al filosofo napoletano; chè il Castelvetro messosi per quel sentiero, senza il debito lume, piglia ombra anche di un'eco lontana, sbiadita e grida con quanto ne ha in gola alla *res furtiva*. « Sono molti poeti di gran grido che hanno involata o dall'historie o da altri poeti, parte o tutta la 'nventione delle loro poesie et trovano degli huomini così storditi et così ignoranti che gli ammirano et commendano per questo, quando gli dovrebbono biasimare et sprezzare » (p. 216). E sapete chi sono questi *poeti?* G. Boccaccio, F. Petrarca, Virgilio, Plauto, Terenzio, Seneca, L. Ariosto, tutti in un' fascio! — « Lodovico Ariosto, prendendo hora una parte da Ovidio, et hora una altra da Statio, et quando certa altra da Marullo et quando altre da altri, riempie il suo Orlando Furioso; et spetialmente involando senza mutar nulla la favola di Zerbino da Henrico favolatore d'Henrico quarto imperatore. Nè il Petrarca si guardò di rubare la 'nventione di molti suoi sonetti a poeti latini et vulgari et quella del sonetto « *O cameretta che già fosti un porto* » a Plinio Nipote. Che più? Virgilio medesimo, se prestiamo fede a Macrobio, furò varie et non poche parti ad Homero, le quali egli ricoglie et racconta, et credendolo per questo esaltare, lo palesa per ladro, con non molta sua lode. Le comedie intere sono state rubate a poeti greci da Plauto et da Terentio, et le tragedie intere da Seneca pure a poeti greci. Et similmente le novelle intere dal Boccaccio, come quella della donna Guasca dalle novelle antiche et come quella di Guido Cavalcante dal Petrarca et come quelle di Peronella et d'Hercolano da Apuleo; il quale Apuleo non haveva trovata da sè, ma rubata altrui la 'nventione del suo *Asino d'oro* » (p. 216).

Non occorrono comenti al fatto di non aver posta alcuna differenza, quando ve n'ha molte ed enormi, fra le imitazioni servili di Plauto, di Terenzio e di Seneca, e quelle abilissime di Virgilio, del Boccaccio e del Petrarca — fatto che dimostra ancora una volta come il Castelvetro nelle opere letterarie non vedesse altro fuori la materia bruta — ; nè all'appunto mosso a Macrobio per le imitazioni rilevate in Virgilio — « con non molta lode » di questo — appunto, in cui non gli pare possibile, a vantaggio dell'autore, la ricerca delle fonti; laddove « è chiaro che tanto più degnamente si apprezzerà l'opera del poeta, quanto meglio sarà conosciuta la materia poetica che fu il sostrato delle sue invenzioni » (1).

A quali spaventevoli conclusioni il Castelvetro sarebbe arrivato, provvisto dei *Fabliaux*, dei volumi che contengono le *Visioni* del Medio Evo, e le *Canzoni* di gesta, è facile indovinare: monumenti di originalità sarebbero stati dichiarati *gran furto*, e *gran ladri* gli uomini più illustri che vanti la letteratura. Non usò questi termini il Salviati che come critico discende in linea retta da L. Castelvetro?

Eppure che egli ignorasse questo principio non si può dire; poichè, quando gli tornò comodo, l'applicò e seppe applicarlo. Come vedremo, dramma ed epopea per lui, nonchè possano, debbono prendere il loro schema dalla storia ; ed egli prevede una obiezione che « il formatore di essi sia men poeta che non è il formatore della favola della comedia o della favola di quella

(1) KERBAKER M., op. cit., p. 23.

tragedia che trova tutta l'attione.... perciochè se l'attione tutta di cose avenute non fa che altri punto sia poeta, l'attione in parte di cose avenute gli leverà, havendo rispetto alla parte, l'essere poeta et per conseguente sarà men poeta che non sarà colui che è costituito tutto poeta per l'attione tutta di cose trovate et possibili ad avenire». No, risponde; « anzi per aventura dee essere stimato maggiore ». Il manco d'invenzione e quindi di fatica inventiva è compensato ad usura e più che equilibrato dalla fatica a superare le difficoltà fra le quali si dibatte l'artista che non pone lui, ma deve cercare e rispettare le condizioni della sua rappresentazione: dalla fatica di imprimere lo stampo della propria personalità ad argomenti quasi sempre sfruttati e sciupati (p. 214).

E meglio ancora nelle Opere critiche, dove dice: « Dei libri del Riccio (1) non mi posso mai ricordare senza risa per molte notabili cosette che vi si contengono e spetialmente per quella tenzone così al largo distesa e tanto da lui commendata dell'*Epigramma* di Andrea Novagero:

Borgettus lepidus catellus ille etc.,

con quello di Catullo:

Lugete o Veneres, Cupidinesque etc.,

quasi che il riconoscere il suo Signore, il riporglisi in grembo, il saltellare, lo scherzare, il dirizzarsi in su i

(1) *De Imitatione Libri tres*, Venetiis, 1549.

piedi dirittamente per prendere il cibo, e l'abbracciare lusinghevole non siano cose usitate e naturali a tutti i cani verso i loro Signori, delle quali come meravigliose si debba far memoria, come fece Catullo delle novità del passero della sua donna: o quasi sia da doversi paragonare questo modo di parlar poetico vago e formato di nuovo da Catullo:

Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgiduli rubent ocelli;

riconosciuto per tale da Giovenale, quando disse:

Haud similis tibi Cynthia, nec tibi cuius
Turbavit nitidos extinctus passer ocellos;

con questo prosaico, satievole, comune et antico d'Andrea Novagero:

Cui pro deliciis iocisque longum
Heu desiderium tui relinquis » (1).

---

(1) *Opere Critiche*, pp. 82-4. — Quanto male il Castelvetro s'apponesse in questa intolleranza per la storia e pel vero in genere, dimostra anche Antonio Conti; il quale poi finisce per inclinare - egli stesso a una teoria, che ricorda il « maiore sane apparatu » dello Scaligero. Cf. *Prose e Poesie del Signor A. Conti*, Venezia, 1756, pp. 137-8.

II.

IL VEROSIMILE NELL'ARTE.

Aristotile l' aveva detto e quanti vennero dopo, salvo rare eccezioni, non badando più di lui che altre sono le esigenze dell' arte ed altre quelle particolari della storia, ripetettero e sostennero che la poesia ha a materia propria il *verosimile:* « cose avenevoli et non avenute anchora... simili a quelle che sono avenute altra volta » (p. 186).

La favola, secondo il Castelvetro, qualunque fine si proponga, a conseguirlo, vuol esser creduta e ritenuta per vera; e il poeta deve perciò serbare « quella convenevolezza nell' attione, per la quale altri si può indurre a credere che quell' attione si sia condotta all' atto » (p. 562); o, che è lo stesso, deve modellare la materia su d' una idea di probabilità eterna, in modo che finta dia l'illusione della storia: diversa non dissimile: κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Come si commuoverà

il lettore, se non gli si infonda nell' animo il convincimento di quello che è scritto? « Se li affetti si deono muovere dal poeta, fa di mestieri che nella parola sia fede; la fede si fonda sul verisimile; adunque egli è necessario che quel che tratta il poeta sia verisimile » (1). Questa nelle spire di un sillogismo la dottrina. Il pubblico non solo non si interessa, ma si annoia anche delle cose che gli paiono false. « Tutti non sanno se l' attione sia vera et i nomi reali veri et perciò loro porgono diletto, et se sapessono che fossono imaginati, sentirebbono dispiacere non altramente che alcuno, havendo una gioia et reputandola buona, gode; ma risapendo che è falsa si contrista et spetialmente se gli è stata venduta per vera... Et di ciò io ho veduta l' esperienza in certa vita che va attorno di Marco Aurelio imperatore, imaginata da certo Spagnuolo [Antonio Guevara], la quale leggendo alcuni et non sapendo che fosse falsa, l' havevano cara et ne prendevano gran diletto; ma havendo poi saputo che non era vera, la sprezzarono et parea che ne sentissono noia » (pp. 212-3).

Era — l' avverte anche lo Spingarn — un' anticipazione del famoso verso del Boileau:

L'esprit n'est point ému s'il ne croit pas.

« Le cose incerte si deono narrare o far rappresentare come certe et avenute, senza mostrare che siano imaginate »; e la maggior lode del poeta sarà « che

(1) Bonamici F., *Discorsi Poetici nell'Accademia fiorentina in difesa di Aristotile,* Fiorenza, 1597, p. 80.

faccia la 'ncertitudine parere certitudine per tutte quelle vie che può » (p. 210). Posti in fra due, « si dee eleggere piuttosto l'impossibilità accompagnata dalla credibilità che la possibilità accompagnata dalla incredulità » (p. 500). Il lettore non sospetta neppure del caso imaginato; egli si forma la coscienza di assistere a un fatto reale e l'abilità dell'artista sta nel tracciare la favola il più che può conforme alle leggi della storia, schivando le occasioni che valessero a rompere l'incanto. Ond'è che in omaggio al *verisimile*, che spesso poi piglia il senso giusto di *coerente*, nella poesia, come nella storia, uno è l'ordine della narrazione; la rappresentazione mantenuta negli stessi limiti di tempo che l'azione e viceversa; fermo lo spettatore, ferma in un sol luogo la scena; i tipi delineati a norma dell'età, delle condizioni, del tempo; divieto assoluto del prologo che preannunzi lo svolgimento della favola e la « manifesti come non vera » (p. 24).

La poesia si attiene rigorosamente a ciò che ha sembiante di vero storico; e sta alla storia nel rapporto dell'immagine all'originale, del rappresentante al rappresentato, del possibile al reale, dell'universale al particolare; la storia narra le cose avvenute; la poesia quali possono avvenire; « l'historia in iscrivere le cose avenute non ha bisogno di riguardare nè a verisimilitudine, nè a necessità, ma riguarda solamente alla verità; et la poesia in iscrivere le cose possibili ad avenire, riguarda, per istabilire la possibilità, alla verisimilitudine o alla necessità, poichè non può riguardare alla verità » (p. 187). Per questo lavoro di configurazione occorre grande abilità, più grande di quella che richiedesi a ripetere cose già accadute e

nell' ordine nel quale si sono svolte: occorre più lunga considerazione, più profonda speculazione, ingegno più sottile e maggiore avvedimento, « non solo perchè conviene trovare o comprendere quello che non è mai avenuto et è possibile ad avenire a ciascuno particolare cotale, secondo il verisimile o la necessità, ma anchora disporlo » (p. 191). In tal senso il Castelvetro spiega l' asserto di Aristotile che la poesia è più filosofica della storia; cioè più faticosa!

Il primo colpo a queste teorie — pare incredibile— viene precisamente dal Castelvetro: anzi la pietra stessa posta *in capo all' angolo* è tale che non sembra avere altro compito che quello di avvertire l' azione poetica non essere un edificio resistente, ma vero e proprio « château d'Espagne ». Ricordate che egli proclama il verso veste conveniente alla poesia in genere e necessaria al dramma in ispecie; ora se il metro « è fermissimo argomento a darci ad intendere che il soggetto compreso in lui è imaginato et non vero » (p. 23), dalla prima parola il lettore, lo spettatore si avvede di trovarsi davanti a una finzione; e addio, *credibilità!*

Con questa, cento altre falle si potrebbero scoprire e additare nella barcaccia del *verosimile*; ad applicarla intera, ognuno è in grado di vedere che resterebbe del teatro; ed il Castelvetro che vuol salvare capra e cavoli, non lo può che a forza di taciti compromessi, i quali poi si risolvono in tante contradizioni belle e buone. Però oppositori non sono mai mancati, e fin dal 500 il Piccolomini, dubitando della necessità di questo elemento di fede, scriveva che noi ci sentiamo commossi anche ai casi di persone che sappiamo esser finte, immaginarie: « li casi avversi di queste anchora

ci rendono compassionevoli et traggono dai nostri occhi spesso per pietà le lagrime, come ho veduto avenire a molti in leggere la novelle di Guiscardo e quella della Silvestra et simili. Et mi ricordo d'haver conosciute persone che nel leggere nel Morgante la rotta di Roncisvalle non han potuto ritener le lagrime et venendo a quella stanza dove Orlando sopra del suo cavallo, che morto si vedeva dinanzi, dice « *O Vegliantin etc.* » in grande abundantia mandavan fuori le lagrime, non ostante che avessero tali avenimenti per totalmente finti » (1).

Col Castelvetro conveniva invece il Tasso. Nessuna poesia può prescindere dalla verisimiglianza; « il verosimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia per maggiore sua bellezza e ornamento, ma è propria e intrinseca all'essenza sua ed in ogni sua parte sovra ogni altra cosa necessaria » (2). Gli uomini stimando falsi gli avvenimenti non consentono di leggieri alle cose scritte « per le quali or sono mossi ad ira, ora a pietà, ora a timore, or contristati, or pieni di vana allegrezza, or sospesi e or colpiti, e insomma non attendono con quell'aspettazione il successo delle cose, come farebbero, se l'estimassero vere in tutto o in parte, perchè dove manca la fede non può abbondare l'affetto o il piacere di quel che si legge o si ascolta » (3). E altra volta: « Non possiamo aver diletto di quelle cose nelle quali non abbiamo fede » (4).

---

(1) Op. ed ediz. cit., p. 149.
(2) *Opere,* V, pp. 271-2.
(3) Ibid., p. 492.
(4) Ibid., p. 375.

Riassumendo anche le obiezioni del Piccolomini, lo Sforza Pallavicino, nella prima metà del Seicento, direttamente contro il Castelvetro notava che « la poesia non cerca la somiglianza del vero, se non per fare apprendere più vivamente il finto. E perchè ciò non può avvenire se il finto o non si ode o non si intende, però le predette dissimiglianze dal vero non pur non sono opposte, ma necessarie all'intento della poesia » (1).

« Tanto è diverso il fine della poesia — vuol fare apprendere ciò che ad apprendere è dilettevole — da quello dell' istoria — vuol insegnare quei successi ch'è espediente altrui d' imparare — e tanto è lontano che la poesia si vaglia del verosimile, come di maschera per essere creduta come istoria » (2).

« Se fosse l' intento della poesia l'esser creduta per vera, havrebbe ella per fine intrinseco la menzogna; condannata indispensabilmente dalla legge di natura e da Dio: non essendo altro la menzogna che dire il falso, affine che sia stimato per vero » (3).

« Ogni età, ogni sesso, ogni condizione di mortali si lascia con diletto incantar dalla favola, imprigionar dalla scena, nè ciò interviene perchè si stimino veri quei prodigiosi ritrovamenti, come si persuasero molti uomini dotti. Chiedasi a coloro che soffrono di buon talento la fame, il caldo, la calca per udir le tragedie; a coloro che rubano gli occhi al sonno per dargli alle curiosità dei Romanzi; chiedasi, dico, se gli uni credon che i personaggi conosciuti da loro talvolta sien

(1) *Del Bene,* Roma, 1644, p. 464.
(2) Ibid., p. 463.
(3) Ibid., p, 454.

Belisario o Solimano oppressi dalle sciagure; e se gli altri credono che i sassi per aria si trasformassero in cavalli a pro de' Nubi o che la Fortuna venisse personalmente a far il nocchiere a' cercatori di Rinaldo. Chi dubita che risponderanno di no? » (1).

La poesia non ha che fare nè col falso, nè col vero, nè col verosimile storico, ma colla prima apprensione « che apprende quasi l'oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero nè riprovarlo per falso » (2).

« L'unico scopo delle poetiche favole è di adornar l'intelletto nostro di immagini o vogliam dire d'apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide » (3).

« Il mondo ha in gran pregio l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorchè non apportatrici di scienza, nè manifestatrici di verità » (4).

In fondo alla teoria del Pallavicino c'è, come è stato notato, qualche cosa del sensualismo marinesco: o la *meraviglia* o la *striglia!*

Fermo al criterio del verosimile, il Castelvetro logicamente osserva che all'arte della poesia Aristotile dovrebbe far precedere l'arte della storia: « Prima di natura fu la verità che la verisimilitudine et prima di natura fu la cosa rappresentata che la cosa rappresentante; et perciochè la verisimilitudine dipende tutta dalla verità et in lei riguarda et la cosa rappresentante dipende tutta dalla rappresentata et in lei riguarda, nè si può havere conoscenza prima o diritta

(1) Ibid., p. 454.
(2) Ibid., p. 452.
(3) Ibid., p. 455.
(4) Ibid., p. 455.

delle dipendenti et riguardanti cose, se ella non s' ha prima delle cose dalle quali dipendono et alle quali riguardano, è di necessità che s' habbia prima conoscenza intera et ragionevole della verità et della cosa rappresentata, che della verisimilitudine et della cosa rappresentante, se si vuole pienamente et dirittamente poter giudicare, se la verisimilitudine et la cosa rappresentante hanno o non hanno quello che loro si conviene et si confanno o non si confanno in tutto o in parte con la verità et con la cosa rappresentata. Adunque poichè historia è narratione secondo la verità d' attioni humane memorevoli avenute et poesia è narratione secondo la verisimilitudine d' attioni humane memorevoli possibili ad avenire, et appresso l'historia è cosa rappresentata et la poesia cosa rappresentante... non si dee poter havere perfetta et convenevole notitia della poesia per arte poetica.... se prima non s'ha notizia compiuta et distinta dell' arte historica » (pp. 4-5)... « Scritta l' arte della historia noi potevamo cessare questa fatica di scrivere l'arte della poesia o in tutto o almeno in parte, non raccogliendo nè riponendo se non quelli insegnamenti in essa che sono suoi propri i quali sono pochissimi, nè per aventura malagevolissimi » (p. 6). In effetti il Nostro porta nella sua trattazione il principio — falso per noi moderni — che base della teoria della poesia deve essere quella della storia; e se ne serve, come di ferro, a tagliar tanti nodi della critica, come di premessa a conseguenze strane: all' obbligo, per esempio, di conservare anche nei poemi l' ordine naturale, alla libertà di introdurvi quante più azioni piaccia etc. La parte di vero che nascondeva, se la lasciò sfuggire egli, nè seppero

coglierla il Patrizi (1), il Tasso (2), il Pallavicino (3); i quali o la sofisticarono o la sfiorarono; la vide bene il Vico, che rispose identificando storia e poesia: la poesia fu la storia primitiva, le favole narrazioni reali, Omero il primo storico; «... questa verità intese L. Castelvetro che prima dovette nascere l' istoria, dopo la poesia; perchè la storia è una semplice enonziazione del vero, ma la poesia è una imitazione di più: e l'huomo per altro acuto non ne seppe far uso per rinvenire i principii della poesia qui discoperti da noi ». E più innanzi: « I poeti dovettero essere i primi storici delle nationi ch' è quello ch'il Castelvetro non seppe far uso del suo detto per rinvenire le vere origini della poesia, che ed esso e tutti gli altri che ne hanno ragionato infine da Aristotile e Platone potevano facilmente avvertire che tutte le storie gentilesche hanno favolosi i principii » (4).

Ma *verosimile* nelle mani dei critici della Rinascenza fu come un' arma a doppio taglio: servì a confermare da un lato il dovere di proporre tal favola che, foggiata conforme agli avvenimenti della storia, non avesse nulla che potesse urtare la fede del pubblico; dall'altro valse a raddoppiare le barriere tra la storia e la poesia, quanto al contenuto. Ogni simile, ragionavano,

---

(1) *Poetica,* Deca disputata. p. 169.
(2) *Opere,* V, p. 356.
(3) *Del Bene*, pp. 461-2.
(4) *Scienza Nuova*, III, Discoverta del vero Omero.

perchè sia simile, deve essere anche diverso dalla cosa cui rassomiglia; altrimenti sarebbe non simile, ma l'istesso; dunque se la materia della poesia è simile al vero, non è il vero. E qui discussioni a non finire, spesso acerbe e per lo più sofistiche e inconcludenti; nelle quali secondo che accadeva di dichiararsi pel verosimile *vero* o pel verosimile *falso*, conchiudevano la storia potere o no entrare negli spazi della poesia. Nel Castelvetro la ricerca non ha luogo, poichè quello, che per gli altri è termine di arrivo, per lui è punto di partenza; il primo passo infatti è stato di provare che la poesia rifiuta la storia e alla ragione personale della *fatica*, che porta la tesi su terreno del tutto estraneo, non trascura di concatenar l'altra comune ora accennata. Almeno dal lato pratico dunque egli poteva dispensarsi di entrare nel dibattito; ma teoricamente considera il verosimile come vero o come falso? « L'oggettivismo filosofico, scrive il Croce, pel quale la verità vera era la storica e che ignorava o sconosceva la verità ideale, impediva di risolvere le contradizioni: ciò che non è nè vero nè falso, o è mero senso ed impressione animale, o è vero o falso. Dal bivio non si sapeva come uscire » (1).

Il Castelvetro non è pel vero ed è evidente: e neppure sembra consentire pel falso. Quando distingue il verosimile dal *vero* della storia e dal *bugiardo* delle favole (p. 24) (2), si capisce che è contro il Robertello,

---

(1) *G. B. Vico, primo scopritore della scienza estetica*, Napoli, 1901, p. 16.

(2) Parla più lungamente delle *favole* e delle *bugie* che vi si contengono, nelle *Opere Critiche*, p. 210-1. A p. 211 commentando:

che ne faceva una cosa sola col falso (1) e contro gli oppositori stessi del Robertello, come il Piccolomini, il quale sosteneva che il verosimile poetico non è vero nè falso e che solo per accidente può divenire l' uno o l' altro (2). Il verosimile ove e quando fosse vero non sarebbe poetico: ove e quando fosse falso, renderebbe inutile la poesia; e un fine l'arte non considerata ancora come funzione teoretica l'aveva, doveva averlo. Ma *falso* qui ha valore di *impossibile*, di *assurdo:* non è falso il finto, allorchè pel modo come è modellato si cattiva la fede del pubblico: tutto ciò che esce dal corso ordinario della natura, per esempio, un animale che parli, o è storico o non è credibile e in ambedue i casi non è poetico. Giuoco di parole, con poco rispetto, anzi con paura della logica. Il Mazzoni che al pari del Castelvetro diceva la *perfettissima* poesia consistere nell' imitazione *fantastica*, tira apertamente la conseguenza che essa facitrice di idoli, trova il suo posto nella *sofistica*. « Il vero e perfetto poeta è quello che prende l' inventione phantastica e che per conseguente ha il falso e la bugia per soggetto » (3). Onde avviene che « la poesia per far più conto del credibile che del vero si deve collocare sotto quella facoltà rationale che fu dagli antichi *sophistica* chiamata » (4).

---

assimilantes veritati mendacium del 2. libro del Comune di Platone, crede che di là Aristotile traesse il concetto del *Verosimile*.

(1) Cf. ROBERTELLO, *Poetica*, p. 3.

(2) *Annotazioni* etc., Proemio.

Della Difesa della Commedia di Dante, ediz. cit., P. I., -6, 404.

id., p. 53.

Il Tasso, discordando ugualmente e dal Mazzoni e dal Piccolomini e dal Robertello, scrive: « Il poeta si fonda sovra qualche azione vera e la considera come verosimile che può essere vero e falso; ma suole essere piuttosto vero, non essendo ragionevole in modo alcuno che il verosimile, sia piuttosto falso, dal quale è molto dissimile, perciocchè ove è dissimilitudine non può essere identità, per così dire; ma le cose somiglianti possono essere l'istesse, se non nella sostanza, almeno nella qualità » (1).

Da che spirito fossero dettate simili contese è noto; ed è noto pure che in tutti era una sola la mira di legittimare o meno il poema epico che si servisse della storia. « È opinione di molti, scrive il Mazzoni, che il falso e la bugia, ma però verosimile, sia l'adeguato soggetto della poesia. E si lasciano indurre a creder questo, perchè stimano che poeta vero sia quello il quale fabbrica da sè l'inventione del suo poema, soggiungendo che quello che la prende da altro luogo che dalla propria inventione non merita il nome del poeta » (2).

Anche in ciò il Castelvetro occupa fra i contendenti posizione a sè; poichè ciascuna delle due parti può trincerarsi dietro il suo nome e la sua autorità, senza pericolo di contradizione per lui, checchè ne dica il Piccolomini (3).

---

(1) *Opere*, V, pp. 364, 366.

(2) Op. ed ediz. cit. Introduzione; art. 44.

(3) « Dicono alcuni spositori in lingua nostra che in tutte le tragedie fa di mestieri che siano alcuni nomi noti per fama o per historia di persone che veramente siano state et non s' accorgono che questo è contrario a quello che essi han detto in altri luoghi, d

Infatti niuno piantò la quistione in termini più precisi, essendo diverso parlare di poesia in genere e diverso delle esigenze di uno speciale componimento poetico. Accapigliarsi intorno al verosimile, anche nella quistione particolare riguardante l'epopea, come si fece per la Gerusalemme, valeva riproporre il problema se la storia può divenir poesia, se la poesia può consistere in altro che nell'invenzione. Questa è una tesi già assodata dal Castelvetro; ma intanto può darsi — qualche volta è una necessità — che in un lavoro accanto alle cose incerte — poesia — ve ne siano delle certe — storia — ; siccome d'altra parte, per l'impossibilità di accertar tutto, la storia spesso accoglie cose incerte. « Sono due campi larghissimi l'uno dei quali si può domandare della certitudine e l'altro della 'ncertitudine. Per lo campo della certitudine corre comunemente i suoi arringhi l'historia et il poeta corre i suoi comunemente per quello della 'ncertitudine. Ma il campo della certitudine è alcuna volta attraversato et addogato d'alcuno spatio d'incertitudine, sì come dall'altra parte il campo della 'ncertitudine è molto più spesso attraversato ed addogato da alcuno spatio di certitudine » (p. 208-9). Ma pretende perciò che la parte certa divenga incerta, che la storia si trasformi in poesia? Se i fili principali della larga e nobile trama epica debbono essere storici, nell'unione la storia resta storia; e poesia non si ha che nella parte immagi-

---

poter il tragico poeta prender attioni et persone non mai state et non avenute, ma in tutto da lui imaginate. A che parimenti s' oppon l'opinione che essi tengono dell'esser la poesia imitation dell'istoria: di modo che vengono in più modi ad esser contrarii a se medesimi » (*Annotationi*, p. 148).

nata, cioè nell'ordine e nella disposizione nuova data alla favola, negli elementi fantastici che vanno a riempire e rimpolpare lo schema storico. Così chi avesse voluto contrastargli, avrebbe dovuto non più tirare in mezzo il *verosimile* e la natura della poesia: ma restringersi al poema epico e mostrare con ragioni la repugnanza del finto ad aver vicino, non fuso, il reale. « È da sapere che il poeta nella verità o nella fama delle attioni reali et delle attioni miracolose divine principali, non è rassomigliatore et per conseguente in questa parte non è poeta, siccome non è poeta, quando scrive in verso alcuna historia.... Per riempire quello trovamento rassomigliativo o poetico, ci conviene per necessità ma accessoriamente prendere molte cose — dalla storia o dalla tradizione — e le quali il poeta non può alterare, ma queste non si considerano come rassomigliate nè toccano all'arte del poeta principalmente, ma sono adoperate dal poeta, quali gli sono porte per riempire la forma imaginata da lui del suo poemà » (pp. 584-5).

Il Tasso, che per confermare la necessità della storia nell'epopea, ripiglia gli argomenti del Castelvetro e quello stesso di Aristotile dal Castelvetro scartato (1) — la verisimiglianza —, se avesse seguito anche nella distinzione accennata il Nostro, sarebbe stato ugualmente lontano dal vero, ma avrebbe evitate infinite noie, o i suoi avversari avrebbero dovuto mettere su altro terreno la quistione, mostrando, come abbiamo detto, che la natura del poema epico non permette quella miscela di storia e di poesia: ciò che a quanto pare nessuno fece.

---

(1) *Opere*, V, pp. 362-3.

È indubitato però che tutti coloro i quali si levarono contro la Gerusalemme, pur non essendo col Castelvetro, non maturavano che i frutti della sua dottrina, nè usavano altre armi che quelle prestate da lui; onde ripetevano che la poesia sta nel trovare, che chi usa della storia è ladro, che poeta vuol dire creatore epperò deve inventare, se non tutto, almeno la parte più difficile: la materia. L'Infarinato Secondo, che può considerarsi come il corago e il campione di tutto il movimento avverso al Tasso, a questo che si sforzava di dimostrare che solo le *cose vere* si *trovano* e che per conseguenza l'invenzione poetica può benissimo essere di *cose storiche*, rispondeva: « L'inventione e la poetica massimamente non è di quella guisa di cose vere che si trattano dalla storia. E posto che fossero delle cotali non ne seguirebbe per tutto ciò che d'azione scritta da storia si potesse formar poema. Perciochè la favola del poema dal poeta deve essere fatta e dal farla prende egli il nome; conciosiacosachè il trovar che fanno i poeti, paresse più propriamente da dirsi *fare*, in tanto che a loro soli, per questa proprietà di fatture, il titol lasciaron di facitori e collo stesso verbo e *fare* e *fingere* si dicesse da quel linguaggio. E quantunque i nostri del miglior tempo della favella, rimirando forse l'idea, avessero per più modesto il nome di *trovatore*, era poi alla fine nel sentimento il medesimo. Ed il fingere e far di nuovo per lo trovare intendevano, ciò che ancora comporre e la loro e altre favelle sono usate di nominare, considerando che quel *fingere* e che quel *trovare* e quel *far di nuovo* non è altro che un cotal comporre e mettere insieme più cose fatte, formandone un nuovo corpo; onde *composizione* chiama Aristotile la favola più d'una volta. Com-

porre adunque e trovare e far di nuovo e fingere fa di bisogno a coloro che di poeti vogliono il nome acquistarsi: e cotal trovamento farsi del corpo in universale, non della buccia o dei colori o delle dita o delle unghia etc. » (1).

A titolo di curiosità ed anche perchè fissano un'idea confusamente e vagamente gettata nel Castelvetro, riporto le parole che l'Infarinato medesimo adopera, sempre in risposta al Tasso, a spiegare in che senso, in quali limiti e in quali ipotesi le *cose* poetiche possono dirsi *vere:* « Non è dico di *vere* cose la invenzione nella guisa che intende il Tasso — cose storiche —; ma in altra maniera la poetica invenzione in un modo è quasi sempre di cose vere, cioè vere in universale, che è lo stesso che verosimile; ed in altra guisa di vere cose può essere alcuna volta, cioè vere in particolare, se l'accompagnino due condizioni: la prima che non si sappia che siano; la seconda che sian credibili » (2).

---

(1) Nelle *Opere* di T. TASSO, ediz. cit., II, p. 363.
(2) Ibid., p. 362.

III.

LA FORMA POETICA

L' invenzione della materia è il primo, non l' unico dovere del poeta; chè il modo di presentarla può procurare anch'esso punti di merito o di demerito. È un altro lato della Poetica questo, ma più breve, meno curato e meno sistematico, in cui il Castelvetro a spizzichi e a brandelli o dichiara e compie opinioni del Maestro, o ribadisce idee proprie e per un fine proprio.

Non è dell'indole di questo lavoro raccogliere quanto nell'opera del Nostro è trattazione metodica della lingua, fonologia, morfologia, lessico, sintassi, versificazione; e neanche gioverebbe; chè se vi si rilevano radici felicemente scoverte e ben dichiarate, se spesso regole grammaticali e sintattiche sono mostrate con criterio e moltiplicità di esempi costanti nella pratica dei migliori scrittori; se qua e là sorprendono accenni a tendenze linguistiche e filologiche che hanno avuto

favore presso le scuole moderne, come l'associazionismo imitativo e l'origine del volgare; queste e altre simili tracce possono bene stupire per l'epoca in cui apparvero; ma, a considerarle assolutamente, non si può non riconoscere che sono destituite d'ogni valore reale; l'elogio dello Sforza Pallavicino, il quale addita il Castelvetro come « l'unico per poco dopo l'Aristotile che insegnando le arti del dire habbia cercato e saputo derivarne le regole dai principii delle scienze e della natura » (1), è ben lungi dal rispondere alla verità oggettiva delle cose. Regge una teoria delle parti del discorso? È possibile una grammatica normativa dei precetti del ben parlare, ossia una tecnica dell'espressione, che è anche essa un fatto teoretico? Vien fuori alcuna legge di vera linguistica dai limiti delle sillabe, distinzione eseguita arbitrariamente e solo per uso empirico? La teoria del *bau-bau* non è già tramontata da un pezzo coperta di riso e abbandonata da quello stesso Herder che l'aveva strenuamente sostenuta? È piú che un sogno la lingua modello o l'unità della lingua? (2)

La risposta a questi varii interrogativi, che non può esser dubbia per quanti concepiscono il linguaggio come espressione, darà al Castelvetro forse un posto distinto nella serie dei cultori della grammatica storica, della storia delle lingue — ed erudizione ne aveva anche troppa per tale bisogna — non tra i filosofi del linguaggio.

Ci restringeremo dunque a ciò che riguarda direttamente la forma poetica, quale egli la concepiva; e si avverte subito che siamo anche qui su terreno mal fermo,

---

(1) *Trattato dello Stile e del Dialogo*, Roma, 1660, p. 270.

(2) Cf. CROCE, *Estetica*, pp. 143-53.

essendo le regole e i consigli dettati per essa falsi quanto i principii dai quali emanano: che si diano più gradi di espressioni e che lo scrittore anzichè farsi eco degli stimoli che lo pungono dentro, nella psiche, miri e possa mirare a un modello prestabilito, diverso per diversi temi e per diversi momenti di uno stesso tema (pp. 469, 492-8). Linguaggio nudo e ornato, proprio e traslato, umile e magnifico e tutto l'arsenale della vecchia scuola, colle *figure di parole quanto è al significato*, che toccano la bella cifra di ventotto, e coi *trasportamenti*, dei quali conta diciassette specie (pp. 443-60) (1). Seguire il Castelvetro nella esposizione di questi concetti, sarebbe opera, oltre che lunga, oziosa, non rimaneggiandovisi che le teorie della rettorica greco-romana, senz'alcunchè di caratteristico, se ne togli la smania di moltiplicare; piuttosto mette conto di spigolare sui criterii che hanno rapporto alla pratica.

Come nel *Parere* sulla canzone del Caro (2), così anche nella Poetica, il Castelvetro professa il principio del doppio modo di scrivere: l'uno *semplice* per la prosa, la quale ha ragione unicamente di mezzo alla manifestazione del pensiero; l'altro « vago e poetico » ossia ornato per la poesia, « arte non necessaria » la quale mira « a dilettare altrui » e « ad acquistare gloria » (p. 394) allo scrittore, mediante « il versificare che è cosa molto difficile, se si fa convenevolmente, come fa

(1) Cucina speciale di simili manicaretti pel Nostro è la sua *Esaminatione sopra la Ritorica a Caio Herennio,* Modena, 1653.

(2) Cf. VIVALDI, *Una polemica* etc., passim; e CAPASSO A., *Note critiche su la Polemica tra il Caro e il Castelvetro,* Napoli, 1897.

chi fatica in trovare *nuove figure di parlare poetico*, secondo che dee fare, se vuole essere lodato per buono poeta » (p. 150). Il punto di partenza è sempre lo stesso: le figure, per la perspicacia non ordinaria che occorre a fabbricarle, sono segno di grande abilità e di non minore fatica, epperò, dopo l' invenzione, il più potente fattore di quella meraviglia dilettevole, che vedremo essere la principale preoccupazione del Castelvetro; se esse « si introducono come di nuovo formate d' ingegno dello producitore, gliene viene grandissima lode, non solamente perchè l' habbia usate a tempo, ma anchora perchè l'ha formate di nuovo col suo capo, la quale formatione non si può fare senza sottile speculatione » (pp. 490-1). Dunque buon poeta quegli che trova nuove figure e migliore quegli che più ne trova e più ne usa; ottimo quegli che ne semina ad ogni piè sospinto, ad ogni parola, è chiaro; ma questa conclusione, che trovò facile e logico consenso nella pratica del Seicento (1), non è accolta ad occhi ciechi dal Castelvetro; e contro i pericoli dell' ornato eccessivo, strabocchevole, impugna anch' egli l' arma del conveniente (πρέπον): l'ornato, osserva di volta in volta, deve essere *usato a tempo* e *non senza modo;* e il giusto criterio del più e del meno pare lo dia la convenienza di alcune qualità che risultano appunto dal numero delle figure e dei propri e costituiscono « la perfettione della favella della poesia, che consiste in chiarezza et in magnificenza » (p. 469). Di queste la prima è ef-

(1) Cf. CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian*, estratto dal vol. XXIX degli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, 1899, p. 2.

fetto dei propri, la seconda delle figure di qualunque specie. « I propri hanno chiarezza sola e l' altre maniere tutte di parole sono senza humiltà, delle quali anchora alcune hanno chiarezza et alcune non l'hanno; perchè chi mescolerà con debita misura i propri et l'altre maniere insieme, farà la favella che si cerca havente chiarezza senza humiltà » (p. 470). Ciò posto, non debbono adoperarsi figure nella comedia, nella quale, data la condizione bassa dei personaggi, « l'humiltà et l' idiotesimo è da rappresentare quanto si può il più » (469); abbonderanno invece negli altri componimenti; poichè « se la poetica favella... per lo più et generalmente deve essere chiara » non è vero che tale debba essere « in ogni parte dei poemi nè in bocca di ogni persona. Et come starebbe bene secondo la conditione della persona, se s' introducesse alcun propheta a parlar chiaro? o il choro a cantare canzoni, le quali non havessono oscurità et molto più che gli altri ragionamenti? » (p. 469). Ma anche nelle altre parti di un poema, che non hanno motivi speciali per essere oscure, la favella può esser *chiara*, non *chiarissima;* chè quanto acquista di chiarezza coll' uso de' propri, tanto, col precludere la via ai traslati, perde di magnificenza, e questa è per lo meno necessaria in egual misura che l' altra (pp. 469-70). Con che, l' espressione del pensiero, la quale non ammette gradi ed o è o non è, viene espressamente sacrificata ai fronzoli dell' ornato! Certo, quando il Castelvetro s' indugiava in precetti di tal fatta, aveva dimenticato le auree parole scritte innanzi, nello stesso libro, in un momento di felice intuizione: « Con lo splendore della favella non si dee oscurare la luce della sententia.....; perchè dee

essere stimato vitio che la favella sia in guisa vaga che altri riguardi più in ammirar lei che in considerare il sentimento, essendosi trovata la favella per lo sentimento e non lo sentimento per la favella » (p. 131).

Ma si intende che data l' arte al poeta solamente perchè gli serva di mezzo a mostrare la speculazione, di cui è capace, l' ornato della forma, come l' invenzione della matèria, deve essere in cima a tutti i desiderii e oggetto di tutti gli sforzi.

Pei propri, una sottodistinzione, e delle solite, di voci *poetiche* e *non poetiche, nobili* e *non nobili* o *vili! Poetiche* e *non poetiche*, perchè, su quale fondamento? Il Castelvetro non cerca e non dice, nè avrebbe potuto, fuori dell'abituale confusione tra parole e cose, tra vocaboli e sentimento. *Nobili* e *vili*, d'onde la diversità? « De' propri in comperatione d' altri propri, alcuni si potranno dire havere nobiltà et alcuni viltà; conciosiacosachè più vili sieno i propri che usa la feccia del popolo; et più nobili que' propri che usano i più honorevoli cittadini, li quali posto che sieno communi a tutto il popolo, nondimeno non così spesso si sentono nelle bocche delle vili persone, come si fanno in quelle delle nobili, sì come dall'altra parte più di rado si sentono i propri usati dal popolo nelle bocche della nobiltà; senza che, la nobiltà de' propri si distingue dalla viltà de propri per le cose significate. Perciochè saranno reputati que' propri nobili, li quali significheranno cose nobili, aggradevoli et gloriose, et que' saranno reputati vili, li quali significheranno cose vili, abominevoli et vergognose; et, oltre a ciò, hanno indicio e per poco dimostratione d' essere vili que' propri che mai non sono passati dalla bocca del vulgo alle scritture degne,

sì come dall' altra parte hanno indicio et per poco dimostratione di essere nobili que' propri, li quali sono stati adoperati dagli scrittori d' autorità et di grido » (pp. 471-2).

Di queste dichiarazioni, che il Castelvetro pose innanzi la prima volta, rispondendo all'*Apologia* del Caro (1), ha fatto pur troppo giustizia il tempo e meraviglia solo che le sostenesse seriamente un ingegno pari al suo; non così del principio, che dura tuttavia nelle scuole e che suppone la possibilità di classificare le espressioni : un assurdo bello e buono ! « I singoli fatti espressivi sono tanti individui , l'uno non ragguagliabile con l' altro se non in quanto *espressione*. Per usare il linguaggio delle scuole, l' espressione è una *specie* che non può funzionare a sua volta da *genere*. Variano le impressioni ossia i contenuti ; ogni contenuto è diverso da un altro, perchè niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irreducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni » (2).

La portata ampia e salutare di questa verità ricorda l' opera dell' Alfeo e del Peneo nelle stalle di Augia ; poichè abbatte il secolare edificio delle categorie rettoriche e ne spazza e disperde sin gli ultimi detriti: le distinzioni di poetico e non poetico, di nobile e di vile, non solo, ma anche quelle di proprio e di figurato, di semplice e di ornato, le molteplici forme di

---

(1) *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di M. A. Caro* etc., Venezia, 1570, p. 106.b Cf. anche VIVALDI, Op. cit., pp. 147-8.

(2) CROCE, *Estetica*, p. 71.

metafore e tutte le figure, fossero di parola o di sentenza, il pleonasmo, l'ellissi, l' inversione, la ripetizione, i sinonimi e gli omonimi. « Nessuno di queste termini e distinzioni, scrive lo stesso Croce, può svolgersi in una definizione estetica soddisfacente. Le definizioni tentate, quando non sono apertamente erronee, sono parole vuote di senso. Tipo di esse è la comunissima definizione della *metafora*, come di *una parola messa in luogo della parola propria.* E perchè darsi questo incomodo di mettere un' altra parola in luogo della *propria*, quando abbiamo quest'ultima? Perchè prendere la via più lunga e peggiore, quando c' è nota la più corta e migliore? Che se poi la parola propria non c' è in quel caso, vuol dire che la *metafora* è la *parola propria*, da cui si è preteso distinguerla. Si può ripetere il medesimo con le altre categorie, per esempio con quella generica dell'*ornato;* e domandare come un *ornamento* si congiunga con l'espressione. Esternamente? e in tal caso resta sempre diviso. Internamente? ed in tal caso, o non serve all'espressione e la guasta, o ne fa parte, e non è *ornamento*, ma parte dell'*espressione*, indistinguibile dal tutto » (1). « Nel fatto estetico non vi sono se non parole proprie, ed una stessa *intuizione* non si può esprimere *se non in un sol modo* » (2).

Sin qui il Castelvetro è colla folla; sono errori suoi e degli altri quelli additati finora; dove n'esce e piglia

---

(1) *Estetica*, p. 72. Cf. dello stesso: *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, Vol. XXIX 1899; e *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, in *Flegrea*, Aprile, 1900.

(2) CROCE, *Estetica*, p. 75.

posizione speciale, dove introduce un motivo suo, in cui domina invariata l'istessa nota usata per convincere della necessità di inventare la materia, è allorchè scrive non dovere il poeta « rassomigliando adoperare le figure delle parole, usate dagli altri, come sono le traslazioni et il rimanente delle altre figure, perciochè sarebbe reputato o ladro o vile » (p. 57). E su questo punto insiste tutte le volte che il destro si presenta, avvertendo che lo scrittore il quale formi e introduca di sua testa le traslazioni e le lingue *che non sieno prima state fatte da altri* avrà gran lode « per la fatica ingegnosa durata »; se le introducesse di seconda mano, allora avrebbe, se mai, il merito di averle usate a tempo, ma non sfuggirebbe alla taccia di averle rubate, uomo di poco coraggio e di scarsa abilità (p. 483-91).

Parecchie osservazioni su questa pretesa; e prima, ripeterlo non nuoce, i singoli fatti espressivi sono tanti individui; ogni contenuto è diverso da un altro, perchè niente si ripete nella vita, e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irreducibile dei fatti espressivi. Le espressioni, le figure che si trovano in Lucano prima che in Virgilio, per essere simili non sono identiche; ognuna di esse, prima di essere espressione è stata impressione e l' impressione dell'un poeta non è quella dell'altro; o dite, mi sia lecito l'esempio perchè appunto, a forza di guardare in uno scrittore, si finisce per assimilarsene la fisionomia, o dite che una donna, avendo guardato o pensato nel tempo della gestazione al figlio di un'amica, e avendone per conseguenza avuto un bambino affatto somigliante, l' ha rubato all'altra! Del resto, provatevi di applicare il criterio del

Castelvetro; le conseguenze saranno perfettemente analoghe e ugualmente disastrose che quelle osservate, quando si parlava di materia. Ricerche diligenti vanno ogni giorno più assodando che non v' è artista, grande che sia, il quale non abbia avuto il suo maestro il suo autore, dal quale ha tolto lo bello stile: ladri perciò o vili? Il Wöhler, nel corso di uno studio sull' influenza del *De Rerum Natura* sui poeti del secolo di Augusto, scrive: « Gaben sich in Folge des stärkeren Gedächtnisses der Alten Reminiscenzen reichlich von selbst, so nahmen die Dichter sie willig und mit der Absicht erkannt zu werden auf, wie das die dritte Suasoria des Rhetors Seneca sehr richtig sagt: « Hoc autem dicebat Gallio Nasoni suo valde placuisse; itaque fecisse quod in multis aliis versibus Vergilius fecerat, non surripiendi causa, sed palam imitandi, hoc animo ut vellet agnosci ». Diese Dichter bedürfen keiner Entschuldigung; wer dies behauptet, müsste schlechterdings alle augusteischen Dichter für Schwachköpfe erklären, wie allerdings jetzt (« vel imperitis vel malignis » Macrob. Sat. 6. 1.), landläufig ist » (1). E l'osservazione verissima in sè, va ripetuta per i poeti di tutti i tempi e di tutti i luoghi; perchè, come avverte il Cesareo, « niuno scrittore per quanto grande ha fatto tutto da sè; on est toujours le fils de quelqu'un, pure in letteratura. Il materiale dei suoni, delle immagini, delle invenzioni, tutta la parte esteriore e formale della poesia è assai spesso derivata, ereditata, consegnata di mano

---

(1) Zu der öffentlichen Schulfeier des städtischen Gymnasiums zu Greifswald; am Donnerstag, den 6 April, 1876, p. 25.

in mano per una serie di scrittori più o men nominati di tutti i tempi e di tutte le letterature » (1).

Ma c'è di più, c' è un fatto personale, contenendo il principio or ora enunziato dal Comentatore di Aristotile la condanna più solenne dell'avversario di Annibal Caro. Lascio qui di ricercare sè quando il Castelvetro nota nel *Parere* « *Il Petrarca non userebbe* » etc., intenda che non possa nè debba adoperarsi altra lingua all'infuori di quella consacrata dall'uso dei sommi, e a me pare ancora di sì, non ostante l'ingegnoso salvataggio tentato dal Cavazzuti (2) ; certo è che ciò non si potrebbe assolutamente negare pei tropi; e la prova ce l'offre il biasimo di cui coprì il verso

« Della tua Flora e dell' Italia tutta »,

ove il Poeta della casa di Francia, nominando due paesi, aveva chiamato il primo col nome di Ninfa, il secondo col suo nome proprio; *Virgilio non fece così*, osserva, e a conferma cita: *Postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit* (3). Calzi o no l'appunto, si trovino o no altri esempi classici che stiano pel Caro (4), logica conclusione è che questi avrebbe fatto bene, facendo come aveva fatto Virgilio; che aveva fatto male allontanandosi dalle orme di lui; che anche in questa parte è prudente tenersi alla pratica degli scrittori riconosciuti ottimi! Onde l'avversario facilmente e vittoriosamente potè opporre: « La gramma-

(1) Op. cit., p. 10. — Cf. anche *La Critica,* I, p. 468.
(2) Op. cit., pp. 99-100.
(3) *Ragioni* etc., p. 172.b
(4) Cf. Vivaldi, Op. cit., pp. 150-2.

tica e le figure del dire si sono ben cavate dall'osservazione de' buoni autori; ma non per questo ogni loro esempio è precetto assoluto e necessario di grammatica e di dir figurato. Per aver detto qui Virgilio così, non segue di necessità che il Caro dovesse dire nel medesimo modo precisamente; e quel che facendosi è talvolta bene, non facendosi non è sempre male » (1). E valendosi di un paragone calzantissimo, aggiunge: « Chi dicesse: Questa figura di dire è mal detta, perchè Virgilio disse in altro modo, assomiglia a chi dicesse: Questa figura dipinta è qui mal dipinta a sedere o con la vesta di rosso, perchè Michelangelo ve ne fece una in piedi e dipinta di azzurro » (2).

Il Caro dunque reclama libertà di ammannirvi figure di propria testa; nel Castelvetro della Poetica, altro che di libertà, si parla di dovere, il quale trasgredendo, è inevitabile il marchio di *ladro* e di *vile:* coerente?

Rimane il verso, cui si sa oramai quale parte resti, parte affatto secondaria di elemento esteriore non necessario, di pura convenienza. « Quantunque il verso et la prosa non siano la differenza essenziale tra la poesia et l'historia, accompagnano et adornano nondimeno il verso la poesia et la prosa l' historia, come vestimenta loro convenienti et habiti. Nè deono senza biasimo o possono prendere l'historia il verso et la poesia la prosa, non altramente che donne non deono o possono usare gli habiti da huomini o gli huomini gli habiti da donna » (p. 190). Le ragioni? L'abitudine invalsa e la credenza diffusa che il verso è *fermissimo*

---

(1) *Apologia*, Milano, 1876, p. 75.
(2) Ibid., p. 75.

argomento di soggetto immaginato e non vero; e la prosa *non meno* fermo argomento di *verità* (p. 23): uno scambio porterebbe inevitabile confusione e inganno sulla natura di ciò che è narrato o rappresentato. Inoltre, essendo « il verso parlare meraviglioso e dilettevole » (p. 30), è chiaro ch'esso contribuisce a render più pieno il fine della poesia. Senza dubbio « la favella ha quella medesima forza o sia legata in versi o sia soluta in prosa; perciochè per mezzo suo si manifestano agevolmente le imagini delle cose comprese nel nostro intelletto: ma non già con uguale diletto, recandone seco molto più l'harmonia del verso che non fa quella della prosa » (p. 149). Meraviglia poi il verso e più della prosa, perchè a farne e a farne come si conviene, cioè « buoni e leggiadri e convenevoli alla materia », « simiglianti et vaghi », occorre una valentia che non è da tutti. Finalmente, la poesia senza metro sarebbe nell'impossibilità di montare in palco e perciò solo *imperfetta* e *storpiata*. Perchè la prosa non si adatti al teatro, secondo il Nostro, diremo altrove.

Come il Castelvetro, relazioni di pura convenienza tra verso e poesia videro nel Rinascimento, tra gli altri, il Varchi, il Maggi, il Robertello (1). Questi dimostra ugualmente che il numero non costituisce la natura, la forza e l'essenza della poesia, che essa dipende in tutto dall'imitazione. Anche imitando in prosa si è poeti; ma nella migliore e più vera poesia, l'imitazione e il ritmo vanno sempre combinati insieme. Il Maggi fa tutte le ipotesi; e, un po' più largo quanto al dovere di imitare,

(1) Cf. SPINGARN, Op. cit., P. I, C. II, passim.

distingue tre categorie di poeti; la prima perfettissima di quelli che imitano e adoperano il verso, come Omero nell' Iliade e nell'Odissea e Virgilio nell' Eneide; la seconda meno perfetta di quelli che, come Platone, Luciano ed il Boccaccio in qualcuna delle sue opere, imitano in prosa; la terza, ultima in ordine di dignità, di quelli che verseggiano un tema non inventato, come Lucano, Lucrezio, Virgilio nelle Georgiche etc. (1). A costoro — l'abbiamo visto — il Castelvetro nega affatto il nome di poeti.

Quanto al modo di giudicare i versi, vi è in un luogo delle *Opere Critiche*, una nota all'*Arbitror, o Socrates etc.* del *Protagora* di Platone, che pel senso che si è tentati di darle, segnerebbe un tratto di penna su tutta la Poetica e farebbe vedere il Castelvetro in altra luce. « Il saper molti versi e avergli a mente e presti e intendergli e conoscere quale cosa stia bene e qual male, è parte grandissima di dottrina, perciochè questa parte di dottrina non viene da i versi, ma da altre dottrine e scienze portate da colui che l' ha imparate altrove a' versi, siccome se alcuno disputasse d'una Istoria, se le azioni narrate fossero giuste o ingiuste, e ciò facesse secondo l'etica di Aristotile. Or attendendo e accostandoci a questo che qui dice Protagora, così usano di fare, quando leggono il Petrarca gli Accademici Fiorentini e molti altri, i quali parlano di metafisica, di fisica e di morale, per giudicare se il Petrarca abbia detto ogni cosa bene. Ma lo 'ntendere i poeti non consiste se non nel senso comune et popolare » (2).

Ma che è questo *senso comune e popolare?* Hic opus...

(1) Nelle *Opere* del TASSO, ed. cit., II, p. 125.
(2) Op. cit., pp. 264-5.

IV.

LE IDEE CASTELVETRIANE, IL SECOLO SUO E IL NOSTRO.

Ora che è nota in ogni parte la dottrina del Castelvetro, in riguardo alla materia come alla forma, non è difficile scorgere in che rapporti essa sia alla teoria e alla pratica del tempo: sono rapporti di contradizione; e non credo di sbagliare asserendo che la piega data dal Nostro al suo sistema e la natura unilaterale di questo, sono a considerare appunto come un riverbero delle dispute che riempirono il secolo XVI, a proposito dell'imitazione: come una replica esagerata all'esagerata pretesa di coloro i quali, forti del vario senso a cui la parola *mimesi* si prestava — creazione, studio dal vero, calco di modelli, copia — « ad alterius imaginem se totos conformare atque confingere prorsus student; quam unam imitandi rationem ita suscipiunt itaque admirantur, ut in quo opere cuiusque generis, optimi auctoris im-

pressa, in quibus apte possint consistere, vestigia non agnoverint, quamquam id tale sit ut ex ceteris ornamentis nihil ei ad omnem commendationem desit, nihil desideretur amplius, illud se tamen posse cumulate laudare pernegent » (1).

Essendo allora comune il proposito di riprodurre l'antico, in cui sembrava raggiunto il sommo grado della bellezza, fu universalmente accettato il principio che l'imitazione nelle opere letterarie fosse una necessità e un merito: si trattava di far rivivere cose morte, e avvicinarsi alla perfezione importava appunto avvicinarsi ai libri nei quali quelle si presentavano in veste più splendida, a Omero, a Virgilio, a Cicerone etc. L'imitazione della forma si tirò dietro come conseguenza ineluttabile anche quella del contenuto: o il contenuto originale a scapito della forma classica, o la forma classica a scapito del contenuto originale; non si esitò nella scelta. Anche tra i maggiori si trovavano di quelli che avevano imitato; perchè non avrebbero potuto essi?

Che per la materia la tesi del Castelvetro fosse una bizzarria individuale piuttosto che una dottrina diffusa, lo dimostra la posizione presa, se non da tutti e con uguale intuito, certo dalla maggior parte di quelli che elaborarono più addentro il concetto dell'imitazione aristotelica. Quando costoro affermano che il poeta deve inventare e che non è poeta chi non inventa, da un lato vogliono sfatare l'opinione che il verso per sè solo possa essere indice di poesia; dall'altro è della verità ideale che si dànno pensiero, cui non è escluso si possa

(1) Ricci B., *De imitatione Libri tres*, Venetiis, 1549, L. I, p. 4.

arrivare mediante la verità attuale: non la riproduzione esatta della storia, ma, per chi volesse farne il sostrato delle sue creazioni, l'idealizzamento di essa: non i fatti come sono avvenuti, ma come avrebbero potuto e dovuto avvenire. Così fra i molti il Fracastoro, che dettò anche poemi a fondo storico e scientifico; così il Robertello, il Varchi, il Daniello, il Tasso e quanti furono col Tasso a difendere la Gerusalemme (1).

Riportare testimonianze su questo punto varrebbe ripetermi o anticipare: basteranno una o due.

Il Daniello dice chiaramente « niuna materia essere ad esso poeta determinata » ; anzi gli riconosce ampia facoltà di profittare « di tutte quelle cose cui in grado li siano di ragionare et iscrivere » (2), vere o false che fossero. « Non è tenuto il poeta come è l'historico di descrivere le cose tali quali elle veramente state et avenute sono, ma ben quali esser dovrebbono. E in questo massimamente è egli dal poeta differente l' historico, non per lo scriver o non scriver in verso le cose loro (come alcuni scioccamente credono): perciò che quando bene si traducessero in verso le cose tutte di T. Livio o di qualunque altro eccellente et famoso d' Historia scrittore, nè più nè men si direbbe quella esser historia in legata che prima si fosse stata in isciolta oratione. Et anche gli antichi sapienti chiamarono Poetica soluta l'Historia. Et ciò (se ben diligentemente si riguarda) fecero essi non senza grandissima ragione. Conciosia cosa che molte di quelle cose ha l'historico che sono con quelle del poeta comuni... Ma essi sono

---

(1) Cf. SPINGARN, Op. cit., pp. 27-47, passim.

(2) *Poetica*, Vinegia, 1536, p, 26.

differenti in ciò che lo storico è tenuto a narrare le cose semplicemente, senza aggiungervi o menomarvi alcun altra cosa: chè quando egli ciò non facesse non meriterebbe d' esser tra gli storici annoverato. Laonde al poeta si concede amplissimo privilegio di poter fingere molte cose a sua voglia et di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose anchora che a quella (quando ben vere non fossero) possono et grazia et vaghezza arrecare. Ben vero, egli dee sempre vedere ch'esse al vero simiglianti sieno » (1).

Il Robertello non è meno esplicito. Per lui il poeta può prendere la sua materia dalla storia e può inventarla, come meglio gli piace; solo che nel secondo caso deve tenersi alle leggi della verisimiglianza; e nel primo deve presentare le cose non quali sono avvenute nella realtà, ma quali avrebbero potuto e dovuto essere. Così Senofonte in descrivere Ciro, che fu un personaggio storico, non si tiene alla verità oggettiva; ma è al tipo del più nobile e del più buono dei principi che guarda, nel tracciarne le linee (2).

L'imitazione della forma — e distinguere tra materia e forma in simile dispute, non sempre torna possibile, facendosene una causa sola — trovò consenso più unanime e più patente ancora.

Già sul principio del Secolo, il Vida, per non nominare che gli scrittori più in voga, aveva nell'Arte Poetica consigliato ai giovani di prendere qua e là la preda: infelice chi s'affida al solo ingegno:

---

(1) Ibid., pp. 41-3.

(2) *In librum Aristotelis* etc, p. 86.

« *Infelix autem (quidam nam saepe reperti)*
Viribus ipse suis temere qui fisus et arti
Externae quasi opis nihil indigus, abnegat audax
Fida sequi veterum vestigia, dum sibi praeda
Temperat heu nimium, atque alienis parcere crevit;
Vana superstitio, Phoebi sine numine cura » (1).

Bisogna studiare i classici per apprendere l'arte; i loro libri sono immensa maniera, da cui non v'è cosa che tu non possa a buon diritto togliere:

« *Quid deceat, quid non, tibi nostri ostendere possunt.*
Inventa ex aliis disce: et te plurima Achivos
Consulere hortamur veteres, argivaque regna
Explorare oculis et opimam avertere gazam
In Latium, atque domum laetum spolia ampla referre » (2).

Anche una semplice traduzione, se ben fatta, può condurre alla gloria:

« *Haud minor est adeo virtus, si te audit Apollo,*
Inventa Argivûm in patriam convertere vocem,
Quam si tute aliquid intactum inveneris ante » (3).

Il Calcagnini ribadisce a sua volta il chiodo: « imitationem omni aetate fuisse pernecessariam, qua enim ars nulla nullaque eruditio in suis initiis absoluta inveniatur, sed omnis per suos gradus inveniatur, sane eum

---

(1) *Poeticorum* L. II, vv. 245-50.
(2) Op. e lib. cit., vv. 541-5.
(3) Ibid., vv. 546-8.

qui cupit celeres progressus facere, oportet quae ab aliis inventa atque observata sunt, ea sibi in exemplum proponere. Quod ni fiat, artes omnes semper ad limen subsistant neque ultra progrediantur necesse est. Tantum enim semper promovebunt, quantum unius diligentia et cura adsequetur » (1).

In modo non dissimile Giulio Camillo, quegli che al Partenio appariva nei fulgori di un *Dio*, in un trattatello, di tono polemico, sull'imitazione, consiglia sempre la scelta di un modello, quanto più perfetto sia possibile; che, vorremmo seguire noi medesimi? « In noi medesimi non può esser se non quel poco di bello che la natura e il caso può dare ad uno » (2).

Il Riccio, che trattò di proposito le due tendenze, quella che imponeva di guardare alla sola natura, e l'altra che assolutamente voleva sentire nelle opere nuove un'eco delle antiche, dopo aver dichiarato di scegliere per sè la via di mezzo « sic sentio, scrive, et naturae artificium et artificio naturam, ut in ceteris rebus, sic in imitatione plurimum prodesse, atque alterum alterius auxilio omnino indigere; nam qui naturam suam in quo minime mala sit, sequatur, eum valde esse probandum, nec quae sibi deesse senserit, si ea aliunde imitando assequi studeat, quicquam contra improbandum existimo; ita enim fiet ut neque naturae adversetur, et aliena quae aut sibi erunt necessaria, aut suis

---

(1) *Opera aliquot*, Basileae, 1544, p. 269.

(2) *Due trattati dell'eccellentissimo M. Iulio Camillo, l'uno delle materie che possono venire sotto lo stile dell'eloquente, l'altro della imitatione*. In Venetia, nella Stamperia dei Farri del XLIIII, p. 46.[b]

etiam meliora minime contemnere videatur » (1). Coloro i quali vogliono ritenere il poeta nei limiti della propria natura e gli fanno un obbligo di non guardare per checchessia fuori di sè « nimis stulte ac pueriliter facere videri possunt »: fanno come quell'agricoltore che volesse da una sola specie di piante trarre ogni sorta di frutta (2). « Optimi igitur in quaque facultate, quorum similes sumus, nobis proponendi sunt auctores » (3). E spiegando meglio il suo pensiero: « Cum tria sunt quae universam eloquentiam constituant, inventio, dispositio, locutio: totitem etiam in rebus imitationem versari necesse est. Primum enim ad optimi alterius rationem inveniendum est: deinde quidquam inveneris recte atque ordine constituendum; postremo ut loquaris accurate laborandum; nam sive invenias quid, sive id inventum constituas, sive postremo eloquaris, certam in omnibus viam ut habeas, ad cuius rationem ea omnia peragas, in primis erit tibi providendum » (4). Ma, non si confonda copiare con imitare, avverte; « Si quis ita ridicule insaniat ut Daphnidis mortem defleat iisdem versibus quibus Maro, nec litteram ullam commutet et dicat se Maronem imitatum esse, quis hunc continuo in centum non coniiciat Anticyras? At mutet, addat, detrahat, iam tum sui aliquid habere poterit; verum si quid simile aut contrarium transferat, tum prorsus imitatoris nomen assequetur » (5).

(1) *De imitatione* etc., L. I, p. 13.
(2) Ibid., p. 12.
(3) Ibid., p. 16.
(4) Ibid., L. II, p. 30.
(5) Ibid.

Lo Scaligero interviene anch'egli e dice che sebbene l'imitazione non fosse necessaria all'arte in astratto — come si spiegherebbe diversamente l' eccellenza a cui pervennero i primi scrittori? — pure non può farsene a meno in tempi, in cui « tempestatum iniuria in lingua patria — e voleva intendere il latino — peregrini sumus » (1). Però, dovendo educare il giovane poeta, due cose si propone, di addestrarlo nell'*imitazione* e di impararagli a scegliere i libri, in cui mirare (2). Volere o non volere s'imita e tutti hanno imitato; « Nemo est qui non aliquid de Echo » (3). Quelli stessi che ridono dell'imitazione non avrebbero certo fatto quel che hanno fatto, senza di essa. « Ipse Horatius qui servum pecus imitatores appellasset, in iis pedem locis posuit e quibus vestigia sustulerat Lucilius. Epistolas quoque Graecorum more Phocyllidae atque Teognidis scripsit, praeceptis philosophiae divulsis minimeque inter se cohaerentibus. In Lyricis vero quot ab aliis suffuratus sit loca, haud facile dicere possumus, cum illa interiere (4).

Un altro dei più fieri combattenti in pro dell'imitazione è il Partenio: « mihi profecto in mentem venire non potest quemquam unquam in tanta scriptorum varietate prudentem recte existimatum, qui non aliquem sibi proposuerit, cui similem esse contenderit. Optime enim assuescendum est; quod studium ubi fuerit neglectum, frustra omnis opera susciptur, omnem cona-

(1) *Poetica*, p. 214.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 309.

(4) Idid., p. 214 — Cf. anche LINTILHAC, *De I. C. Scaligeri Poetice*, p. 38 e segg.

tum inanem atque irritum esse necesse est » (1). Voi credete che se ne possa, che se ne debba fare a meno? Vediamo! « Necesse est quod animo concepimus aut excellens et pulchrum esse aut ab excellentia pulchritudineque quadam tenus recedere ». Sia il primo caso: « an vitium putemus si quis pulchrius, sanatius, illustrius conetur efficere, contemplatione eorum quae meliora atque illustriora nostris fuerint? » (2). Sia il secondo; non sentite che la forza dell'argomento cresce? « Quod si concesserimus in optimis formis hac diligentia opus esse, quid de iis statuemus, quae minus sunt perfecta? An dubitamus ad meliores esse confugiendum? fateamur igitur neminem adeo huiusmodi formis excellere, ut praeterea nihil ei sit ad suam adiuvandam vel excitandam requirendum » (3). In seguito si adopera a spiegare in che modo debba farsi l'imitazione, perchè allo scrittore non accada come alla cornacchia della favola: si può imitare e andare immuni dalla taccia di ladri: si può imitare e dirsi allo stesso tempo padrone, produttore delle cose imitate (4).

Tutti dunque si conveniva nel bisogno di imitare; e il coro potrebbe dirsi pieno, se in tanta armonia non stonasse la voce rabbiosa degli Antipetrarchisti: « gli scapigliati della Letteratura nel Cinquecento », come li chiama il Graf (5). Ma questi stessi, in quelle vio-

---

(1) *De Poetica imitatione*, Libri quinque, BERNARDINO PARTHENIO SPILIMBERGIO Auctore, Venetiis, 1565, p. 11.

(2) Op. cit., p. 12.

(3) Op. cit., p. 14.

(4) Op. cit., pp. 20, 66-8.

(5) *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 45.

lenti invettive contro i « poeti de la selva de l'aglio », seguono di rado un criterio certo e stabile, avendo di mira piuttosto le persone che le cose, piuttosto l'abuso che l'uso; combattendo piuttosto per la libertà di non imitare senza perdere perciò alcun diritto, che pel bisogno di camminare sulle orme proprie a rischio di perdere il vanto di buoni scrittori; in parecchi casi li muove addirittura l'amore del paradosso e l'illusione di parer belli dandosi per anarchici. Del manipolo scelgo due, i duci quasi di tutto il movimento rivoluzionario, il Franco e l'Aretino; ebbene anche costoro che sembrano parteggiare per una lingua padrona di sè e degli andamenti suoi; anche costoro che senza dubbio gittano qualche proposizione generale, proclamante la necessità dell'autonomia in chi scrive; nel fatto non risparmiano lodi al Bembo, padre e lume di quanti poi misero a sacco il *Canzoniere;* e, poetando, tengono essi medesimi tal via che non meriterebbero meno delle loro vittime gli epiteti di « ladri, tagliaborse, giuntatori, mariolacci » etc.

Il Castelvetro, dapprincipio tentennante anch'egli per la lingua, come nella polemica col Caro, quando più tardi pone mano alla Poetica, è unico a fare una lotta conscia ed intera contro l'imitazione in sè e per sè, iniziatore fortunato della scuola rigorista: « eorum qui in sua tantum natura, quamcumque nacti sunt, imitanda mirifice sese oblectant; extrinsecus quo meliores fiant, nihil quaerentes omnino » (1). In qualche parte, dice, è vero, che i poeti moderni, studiando gli antichi, debbono in quelli discernere il buono dal cattivo e solo il buono imitare (p. 394); ma allora parla di re-

(1) Riccio, Op. cit., L. I, p. 4.

gole — regole, che egli, come tutti, tirava o pretendeva tirare dai classici—; quanto ad espressione e a materia, è rigido, inflessibile; senza tenere alcun conto delle ragioni portate dal Partenio, ripiglia l'esempio della cornacchia. « Gli involatori delle inventioni altrui sono mostrati a dito et scherniti dal mondo con l'esempio della cornacchia, che s'adornò delle penne degli altri uccelli per parere riguardevole et bella oltre a tutti et poi ritogliendole ciascuno le sue penne, rimase spennacchiata et schernevole et turpe » (p. 216). Il poeta deve essere in tutto e sempre originale. V'ha due specie di uomini « esercitanti l' arti, una che per sè è atta a trovare l' arte et a farsi guida agli altri con gli 'nsegnamenti et con l'esempio, et un'altra è che per sè non è atta a trovare cosa alcuna nell'arte, dove s'affatica, ma seguita gli 'nsegnamenti et l' esempio degli altri. Et spetialmente questo si vede nella poesia, perciochè alcuni poeti, non riguardando punto agli altri et trovano nuova inventione quanto è alla materia et quanto è al figurato parlare; ma altri non si sanno scostare dalle inventioni già trovate delle materie, nè dalle figure usitate dagli altri delle parole » (p. 67). Il Petrarca fa buon viso anche ai secondi: il Castelvetro li ripudia senz' altro, trovandoli simili « alla schiera dei fanciulli et degli huomini rozzi, li quali si mettono a far quello che veggono fare agli altri huomini et imparano quello che imparano non per ragione, ma senza sapere il perchè, cioè per rassomiglianza accompagnata da usanza ». (p. 67). Il poeta ideale, il ritratto del vero poeta è quegli che si comporta come « il vermicello della seta, che per sè senza prendere di fuori cosa alcuna da altrui fa suo lavorio » (p. 67).

Se si guarda solo al rapporto in cui vengono a trovarsi in questo sistema i due elementi, che concorrono alla poesia, il Castelvetro inaugura una scuola, che è all'estremo opposto di quella che mette capo allo Scaligero: l'uno tutto pel contenuto; l'altro che, riconoscendo alla poesia il diritto di imitare cose reali e non reali, mostra « une foi exaltée dans la vertu des modèles littéraires, une défiance secrète de l' invention et de l'imitation directe de la nature, le souci presque exclusif de la forme » (1): della forma, s'intende, sempre come qualche cosa di ornamentale, di estrinseco e di prestabilito, senz' alcuna relazione colle movenze del pensiero.

« La poesia è similitudine o rassomiglianza dell' historia; la qual materia, perchè è rassomiglianza, rende glorioso lo 'inventore et lo costituisce poeta » (p. 39). Così il Castelvetro; e aggiunge che il nome stesso ποιητής non pare voglia dire altro che inventore di materia (p. 78). « Poetae nomen, scrive invece lo Scaligero, non a fingendo, ut putarunt, quia fictis uteretur, sed initio a faciendo versu dictum est: simul enim cum ipsa natura humana extitit vis haec numerosa, quibus versus clauduntur » (2). E proseguendo, esprime così il suo pensiero sulle relazioni tra storia e poesia: « Genera duo haud multo diversa... quae communem materiam habent res communi forma enarrationis, idque multo cum ornatu. Differunt quod alterius fides certa verum et profitetur et prodit, simpliciore filo texens orationem; altera aut addit ficta veris aut fictis vera imitatur, maiore sane appa-

(1) LINTILHAC, *Un Coup d'état* etc., l. c., p. 528.
(2) *Poetica*, p. 3.

ratu. At enimvero utraque... cum officio narrandi aeque fungeretur, factum est tamen ut illi soli nomen historiae fuerit attributum: quippe cui satis esset solus ille tractus dictionis ad explicandum quae gesta essent. Hanc autem poesim appellarunt propterea quod non solum redderet vocibus res ipsas quae essent, verum etiam quae non essent quasi essent et quomodo esse vel possent vel deberent repraesentaret. Quamobrem tota in imitatione sita fuit » (1).

Tasso tiene la via di mezzo tra lo Scaligero e il Castelvetro : « La perfettissima poesia , pensa l' Autore della Gerusalemme, imita le cose che sono, che furono o che possono essere ». E poi : « Scelta che avrà il poeta materia per se stessa capace d' ogni perfezione, gli rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizione poetica , intorno al quale ufficio, come intorno a proprio soggetto quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta » (2).

Dove menassero praticamente le diverse vedute dei tre critici, si vede dal giudizio che ciascuno dà di Lucano. Per Castelvetro questi è nient' altro , niente più che uno storico; al contrario lo Scaligero, che pur gli muove aspri rimproveri del poco rispetto alla grammatica; che pur lo chiama « longus et taedii pater » (3) e afferma : « interdum mihi latrare non canere videtur » (4); al quesito « An Lucanus sit poeta » risponde recisamente: « Sane est: nugantur enim more suo gram-

(1) Ibid., p. 3.
(2) *Opere,* V, pp. 387, 498.
(3) *Poetica,* p. 114.
(4) Ibid., p. 325.

matici quum obiiciunt illum historiam conscripsisse. Principio fac historiam meram: oportet eum a Livio differre; differt autem versu; hoc vero poetae est. Deinde quis nescit omnibus epicis poetis historiam esse pro argumento? quam illi aut adumbratam aut illustratam, certe alia facie quam ostendunt, ex historia conficiunt Poema. Nam quid alius Homerus? Quid tragicis ipsis faciemus? Sic multa Lucano ficta: Patriae imago quae sese offerat Caesari; excitam ab inferis animam, atque alia talia. Quin equidem Livium potius poetae nomen meruisse quam Lucanum amisisse censeo. Nam quemadmodum tragici rem ipsam denarrant veram; personis actiones ac dicta accomodant: sic Livius et Thucydides interserunt conciones quae numquam ab iis quibus sunt attributae, cognitae fuerunt. Aristotiles quoque qui hanc censuram acrius exercuit ut versificatores a poetae nomine summoveret, inter loquendum aliter usus est; ὡς ἐποίησεν, inquit, 'Εμπεδοκλῆς; quare Empedoclem quoque qui nihil fingit appellat ποιητήν » (1):

Il Tasso certo con maggior giudizio: « S' io credo Lucano non esser poeta, non mi muove a ciò credere quella ragione che inducono alcuni altri in sì fatta credenza, cioè che egli non sia poeta, perchè narra veri avvenimenti. Questo solo non basta. Ma poeta non è egli perchè solamente s'obbliga alla verità dei particolari, che non ha rispetto al verosimile in universale, e, purchè narri le cose come sono state fatte, non si cura di imitarle come dovriamo essere state fatte » (2). E spiegandosi anche meglio, altrove sotto forma ipotetica

---

(1) Ibid., p 6.

(2) *Opere*, V, p. 500.

ripete: « E se io non credessi che Lucano fosse poeta, a ciò non mi muoverebbe quella ragione che persuade gli altri, cioè che egli habbia perduto questo nome per la narrazione delle cose veramente avvenute... Se Lucano non è poeta ciò avviene perchè si obbliga alla verità dei particolari e non hà tanto riguardo all' universale... e perchè l'ordine osservato da Lucano non è l'ordine proprio dei poeti » (1) — l'artificiale !...

E chissà che proprio le pagine che il Castelvetro biasima come *furto* in Virgilio non siano quelle levate alle stelle dallo Scaligero. « Ut jam taceant ignavi illi qui divini viri liberum ingenium atque judicium intra Homericae inventionis cancellos servire voluerunt. Haud ita fit; sed a natura proposita Homero argumenta, quasi dictata discipulo emendat Virgilius tamquam magister. Falluntur enim Graeci si alio animo putent nos ab illis accepisse sua, quam ut meliora faceremus. Nam quae illi a natura, quae ante ipsos erat, mutuati sunt; ab ipsis nos eadem de causa mutuatos esse par. Quippe si illi non dixissent, ea nos dicturos fuisse. Nunc cum dixerint, nos quoque dicendi rationem iniisse » (2). Più che imitare Omero, Virgilio mostra come Omero avrebbe dovuto dire le cose: « ut non tam imitatus Homerum quam nos docuisse quomodo ille ea dicere debuisset, videatur ! » (3).

Ma posto che al poeta non sia consentito di foggiare la sua arte su modelli estranei; poichè un punto « ubi consistat » deve pur averlo, sarà la natura quella

(1) Ibid., p. 390.

(2) *Poetica*, p. 237.

(3) Ibid., p. 219.

a cui si ispirerà? In altre parole, che parte il Castelvetro assegna alla natura nella creazione poetica?

Come è noto, il Vida afferma l'arte non riuscire a nulla, quando non si sforzi di avvicinarsi alla natura, il libro e la scuola dei grandi artisti:

> « . . . . *haud lateat te nil conarier artem*
> *Naturam nisi ut assimulet propinque sequatur.*
> *Hanc unam vates sibi proposuere magistram:* (1)

Il Minturno, a sua volta, scrive che « l'arte pone tutto il suo studio ad imitar la natura e tanto fa bene l'opera sua, quanto a lei s'appressa » (2); e il Tasso non meno esplicitamente: « L'arte allora è più perfetta ehe ella più si assomiglia alla natura ». Nel Castelvetro non si legge alcun principio esplicito a questo proposito; nè parmi se ne possano dedurre dalle parole sparse qua e là, dove è detto che la rassomiglianza poetica è « un gareggiamento del poeta et della disposizione della fortuna o del corso delle mondane cose » (p. 68); o dove è detto che è opera del poeta immaginare da sè « historia non più stata non men dilettevole nè men verisimile che si faccia il corso delle cose mondane o la providenza infinita di Dio o manifesta o occulta » (p. 28); o anche dove è notato che il poeta inventando, creando, sembra d'essere una « nuova natura o fortuna o corso delle mondane cose et havere non so che di celestiale » (p. 71): parole e concetti che ricordano le esagerate apoteosi dello Sca-

(1) Op. e lib. cit., vv. 455-8.
(2) *L'Arte poetica*, Venetia, 1563, p. 33.

ligero, che il poeta, come se fosse un altro Dio, crea una seconda natura. Certo è che, discutendo se allo scultore convenisse meglio studiar dal vero o nel marmo non esiterà a suggerire il secondo partito come il più adatto; e sempre che sarà discorso di osservazione diretta sugli individui e i loro sentimenti troverà modo di dire che ciò giova punto o poco!

Altrettanto vivo che con quella del suo tempo, è il dissidio del Castelvetro colla critica moderna, rivendicante il fatto estetico alla piena ed efficace espressione di un contenuto non importa quale, ricco d'importanza o futile, nuovo o usato, cavato dalla storia o dalla fantasia. Al Castelvetro non persuade che la perfezione dell'arte possa consistere nel « ben rassomigliare, cioè presentare chiaramente agli occhi della mente con parole harmonizzate quello che ci è lontano o per distanza di luogo o per distanza di tempo et farcelo vedere non altramente che se ci fosse dinanzi agli occhi della fronte » (p. 601). Posta nell' espressione adeguata la causa formale dell' arte, sarebbe caduto il divieto d'imitare dalla storia le cose avvenute, come pure l'obbligo di tenersi alle sole possibili: falsa la conseguenza, false le premesse. « La dirittura della Poetica consiste in rassomigliare con parole harmonizzate una attione humana possibile ad avenire, dilettevole per la novità dell' accidente » (p. 601). Il qual principio importa appunto cambiare e sostituire nella valutazione artistica l'impressione all'espressione; dichiarare questa indifferente, e con nome di *rassomiglianza* e forza di *invenzione*, proclamare quella indispensabile e sufficiente per un giudizio favorevole.

Certo un contenuto l'arte deve averlo: altrimenti di

che sarebbe la manifestazione? E se è arte, inventa anche ove ne ha meno l' aria, nel ritratto; ma porla nell'invenzione della materia, far che là cominci e finisca, è un criterio che non regge davvero, tanto più che non si applica a tutte le arti.

Già il Castelvetro non si dà pena di determinare i rapporti delle diverse arti fra di loro e di tutte al concetto generale di imitazione; ma sarebbe stato curioso vedere che posizione avrebbe presa parlando, per esempio, della musica o dell'architettura, sotto l' incubo di dare, senza volerlo, un colpo alla teoria della fatica dell' artista e della conseguente meraviglia degli spettatori o uditori. Per la pittura che la tradizione gli caccia tante volte tra i piedi, se ne sbriga alla men peggio, negando la verità dell' « ut pictura poësis » e fingendo di non conoscerne altra all' infuori di quella dei ritratti. « La rassomiglianza della pittura et della poesia non solamente non sono simili o non operano simile effetto; ma sono anchora contrarie et operano contrario effetto, facendosi nella pittura stima della rassomiglianza di fuori, la quale appare agli occhi per li colori; et nella poesia della rassomiglianza interna che si dimostra allo intelletto per gli avenimenti delle cose composte insieme ». Antitesi nel fine e nel processo. La pittura è perfetta quando riproduce colla massima fedeltà cose certe e conosciute, « perciochè minore fatica et minore industria mostra il dipintore in fare la figura dell'huomo incerto et sconosciuto che non fa nella figura dell'huomo certo et conosciuto et per ogni piccola dissimilitudine che sia tra l'effigie et l'huomo effigiato può essere ripreso et riprovato per reo artefice da ognuno, là dove non può essere ripreso o riprovato nella figura dell'huo-

mo incerto, non potendo cotale figura aver difetto così grande che non possa essere scusato, trovandosi tanti diversi huomini di forma al mondo, fuori de' termini de' quali basti che non esca la figura dell' huomo incerto ». La poesia invece proprio nella riproduzione delle cose incerte e sconosciute ha la sua ragion d' essere; chè « il poeta nell'historia certa et conosciuta particolarmente non dura fatica niuna nè esercita lo ingegno in trovare cosa niuna, essendogli porto et posto davanti il tutto dal corso delle cose mondane. Il che non aviene nell'historia incerta et sconosciuta, convenendo al poeta aguzzare lo 'ntelletto et sottigliare in trovare o il tutto o la maggior parte delle cose » (p. 73).

Espressione, intuizione diremmo noi la cerchia o, se si vuole, il genere in cui tutte le arti convengono; diversità di mezzi nell'espressione, parole, colori, note etc., diversità di arti; nel Castelvetro queste convengono in un *unico* punto — ed è qualche cosa riconoscerlo — in quanto sono prove di fatica, e non si distinguono che pel più e pel meno di fatica. Povera arte e poveri artisti!

V.

FINE DELLA POESIA E NUOVE LIMITAZIONI ALLA SCELTA DEL CONTENUTO

Questa ricerca oggi sarebbe assurda: « i fini appartengono all'attività pratica dell'uomo e l'arte è funzione teoretica, fantasia contemplatrice, indipendente da qualsiasi fine » (1). Sono parole del Croce, il quale mostra inoltre che essa sorse col bisogno di rispondere in qualche modo alle accuse di Platone. Se la mimesi era veder falso, non restava che considerar questo falso come una cosa che piaccia: e fu la conclusione dei *sensualisti*. I razionalisti non contenti, offesi anzi per la dignità dell'arte, le reclamarono un ufficio più nobile, uno scopo morale: *docere delectando*.

La fortuna e lo sviluppo di queste due correnti nel-

(1) Croce, *G. B. Vico, primo scopritore* etc., p. 8; *Estetica*, p. 54.

l'antichità e nel Medio Evo qui non importa: nel Rinascimento prevalse la didattica; e i critici, pur differendo tra loro nei mezzi della dimostrazione, considerarono la poesia, come una maestra della vita: se qualcuno parlò di piacere fu perchè esso concorreva allo scopo etico. Così Daniello, Maggi, Muzio, Varchi, Fracastoro, Scaligero, Minturno; i quali, su questo punto più che con Aristotile erano con Orazio:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Nondimeno anche l'edonismo ebbe i suoi rappresentanti nel Robertello (1), nel Vettori e nel Castelvetro; il quale sugli altri aggiunge una nota personale, fissando come unico scopo all'arte il diletto non di tutto il popolo, ma della *parte rozza,* della *moltitudine ignorante,* della *gente grossa.*

Delle due cause assegnate da Aristotile per l'origine della poesia, la naturale attitudine dell'uomo a imitare e il piacere che dall' imitazione deriva, la seconda è intesa come effettiva o come finale? quel diletto è considerato nella persona imitante o nella persona che ascolta e vede l'opera imitata? Aristotile non è molto chiaro in questo punto: « e invero, dice il Piccolomini,

---

(1) « *Poetice, si quis diligenter attendat omnem suam vim confert ad oblectandum et si prodest quoque, nulla vero inter homines maior voluptas quae quidem liberali homine digna sit, quam quae mente et cogitatione percipitur; imo saepe contingit ut quae horrorem et terrorem incutiunt hominibus, dum in propria natura sunt, extra naturam posita in quapiam similitudine, dum repraesentantur, multum oblectent...* » *Poetica, p. 2.*

quantunque nel segno che Aristotile adduce in confermazione et pruova di tal causa... paia che piuttosto intenda tal causa come finale; nondimeno potendosi adattare quella confermazione a quel diletto come effettivo non mi voglio determinare in questo, lasciando che ciascuno aderisca all' opinione che più gli aggrada » (1).

Pure il Castelvetro ritiene che proprio là Aristotile manifesti luminosamente il suo pensiero; e in tutto il sistema, il diletto fine dell'arte è una delle chiavi di volta. E più innanzi commentando « δεῖ τοὺς μύθους — nelle epopee — καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς..... ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰχείαν ἡδονήν...... » (2), avverte: « Coloro che vogliono che la poesia sia trovata principalmente per giovare o per giovare et dilettare insieme, veggano che non s'oppongano all'autorità di Aristotile, il quale qui et altrove non par che le assegni altro che diletto. Et se pure le concede alcun giovamento, glielo concede per accidente» (p. 505). Questa frase *per accidente*, facile sotterfugio a tutti gli intrighi della scolastica, è spiegata così: « Procedendo il giovamento piuttosto di fuori et dall'acutezza del leggente, che dentro dalla poesia et dall' intentione del poeta » (3).

Quale sia veramente il parere di Aristotile non è facile stabilire: siamo lungi da quella chiarezza che il Nostro pretende, nel mettere innanzi il diletto; ma non perciò diremo che il filosofo greco inchini all' *utilità*.

---

(1) *Annotationi*, p. 65.

(2) *Poetica di Aristotile*, ediz. cit., p. 46.

(3) *Opere critiche*, p. 81.

Come il Corneille ha osservato (1), non una volta questa parola si incontra nella Poetica. Ed infatti il Piccolomini che sta per la teoria pedagogica è obbligato a ricorrere e a ricercare in altre opere. « Et questo potrà ben conoscere essere parere d'Aristotile, qualunque voglia considerare ben a dentro la diffinitione ch' egli nella sua *Ethica* assegna all'arte, come ben considerolla Eustratio; poscia che egli per aprir meglio quella diffinitione, disse espressamente che l' arte non sarebbe arte se qualche fine non riguardasse che servisse et giovasse alla vita nostra. Hor essendo la poesia anch'ella un habito dell'*intelletto pratico—causa mali tanti!*—intorno a cose fattibili et per conseguente potendosi chiamar arte et essendo tra tutti gli altri così fatti habiti honoratissima et in nobiltà alla civil prudentia architettonica di tutte le arti vicinissima et in grandissimo pregio tenuta sempre; et così antica nell' origin sua, ch' i migliori Scrittori all'oratoria eloquentia et all'historica facondia in precedentia di tempo l'antepongono; ardiremo di dir noi che tutte le altre legittime arti habbiano, come haviam detto, per fine il giovar alla vita et questa illustrissima arte habbia ad essere o vana o dannosa o almen non utile? Certamente così fatta falsità non si dee creder » (2).

Perchè poi restringa alla plebe il pubblico cui è destinata la poesia, Castelvetro non spiega; onde il Patrizi quasi sdegnato chiede: « Se altri ciò negasse, come glielo neghiamo noi, come il proverebbe o conferme-

---

(1) *Épître dédicatoire de la Suite du Menteur.*

(2) *Annotationi,* Proemio.

rebbe l' aguto spositore od altri in vece sua? » (1). Tanto è vero che la poesia non fu trovata pel comun popolo, aggiunge, « che volle per molti secoli starne lontana, nè prima a dilettare la rozza plebe ella si diede che quando per via di tragedie et di comedie, cominciò a montare in palco » (2).

Ma anche in ciò, se non in isbaglio, il Castelvetro ha dovuto cedere all'influenza del principio che la poesia partecipa a tutti i privilegi, e, tranne la verità, a tutti i doveri della storia; poichè di questa, nelle Giunte ai Libri *Della Volgar Lingua* del Bembo, anteriori alla Poetica, criticando la forma dialogica e il ragionamento attribuito a nomi conosciuti, ciò che farebbe pensare alla realtà di quei convegni e di quelle discussioni, scrive: « Istoria non è altro che un raccontamento de' detti e de' fatti avvenuti memorevoli consecrato all'eternità: » e poco più giù, come maggiore di un sillogismo che conchiude per la condanna del lavoro del Bembo — avente « a suggetto le arti di grammatica e di rettorica, le quali non possono essere comprese, se non dagli studianti e dagli assottigliati negli studi delle lettere e con molta cura » — pone la proposizione: « La materia istorica dee essere cittadinesca e popolaresca e non filosofica nè solitaria, cioè dee essere tale che possa essere compresa senza profondo pensamento da qualunque comunal cittadino esperto delle cose del mondo » (3). E neanche estraneo alla formulazione della

---

(1) *Poetica*, Deca disputata, p. 151-2.

(2) Ibid., p. 153.

(3) *Della Volgar Lingua* di M. P. Bembo, Milano, 1810, I, p. 88.

tesi dell'*arte meretrice* dovette essere l'ambiente calmo in cui fu possibile e naturale l'Orlando Furioso « che piace al Vulgo » (1). Però quella voluta democratizzazione urta pure con troppi elementi contemporanei; colla scuola, di cui è capo, in Italia, il Bembo della seconda maniera, che, rompendola sulla fine « coi poeti popolareggianti e improvvisanti » (2), tracciò una linea di distinzione fra poesia di popolo e poesia di arte; e il Du Bellay, in Francia; il quale, andando più oltre, affermava non piacergli se non

« .... *ce qui peut déplaire*
Au jugement du rude populaire » (3);

colla letteratura umanistica più che mai in fiore; coll'uso di un idioma spento, epperò conosciuto solo ai dotti. E la smania stessa, lo scrupolo delle regole? Si sa bene che di queste non s'interessano che i sapienti; ed era più logico, più consentaneo il Corneille, scrivendo: « Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles afin de ne pas déplaire aux savants » (4).

Comunque, osserva bene uno storico, il pensiero del Castelvetro anticipa la veduta di qualche esteta mo-

---

(1) Cf. BENEDUCCI F., *Il Giraldi e l'Epica nel 500*, Bra, 1896, p. 18.

(2) FLAMINI F., *Il Cinquecento*, Vallardi, Milano, p. 174.

(3) Cf. BRUNETIÈRE, *L'évolution des Genres* etc., p. 45 e segg.

(4) *La Suivante, Epître.*

derno, che fine della poesia, anzichè l'istruzione od altri effetti pratici, è il piacere (1).

Ma il male non è qui: è nelle conseguenze che il Castelvetro ne tira, prima per la lingua da usare nei poemi, poi per una riprova contro la storia e una prova contro la scienza.

Quanto alla lingua, lo scrittore in genere e il poeta in ispecie « dee parlare e scrivere nella lingua della patria sua o gentile o rozza che sia », e per non mostrarsi ingrato o irriverente verso l'idioma natio, qualora lo posponga ad un altro; e, sopratutto, per farsi intendere dal suo popolo. « Perciocchè sì come altri sente noia ad usar con un mutolo da cui fa bisogno intendere alcuna cosa necessaria, così la patria si sente offendere per la scrittura del suo cittadino non intesa ». E parlando di lingue non mira già a mettere una distinzione tra il latino e l'italiano, tra l'italiano e il francese, per esempio; ma tra l' italiano di una provincia e quello di un'altra, della Toscana e della Lombardia, del Veneto e del Napoletano, Siciliano e via. « Per la qual cosa, ei dice, non posso credere che coloro facessero bene che non essendo essi ateniesi, distendeano i loro componimenti in lingua attica, postochè ella fosse più vaga e più gentile delle altre greche: sì come non credo che avesse fatto bene M. P. Bembo a dettare i suoi Asolani libri in lingua fiorentina più tosto che in quella della sua città, postochè la lingua di Firenze sia più vaga e più gentile della viniziana » (2).

---

(1) SPINGARN, Op. cit., p. 56.

(2) *Della Volgar Lingua* di M. P. BEMBO (ediz. cit.), I, p. 215.

Dopo un colpo di questo genere, parlate più, se è possibile, d'unità di lingua!

Quanto al contenuto, il campo della poesia resta intero a quegli argomenti di cui la moltitudine « è capace et prende maggior diletto che non fa della dottrina et dello scoprimento dei costumi o d'insegnamento appartenente ad arte o a scienza o di cose usitate ad avenire sempre ad una guisa » (p. 35). Donde più il diletto del pubblico, se il poeta adoperando materia portagli bella e ordinata dal « corso delle mondane cose o dal volere o manifesto o occulto di Dio », dalla storia insomma, non mostrasse alcuno sforzo individuale nell'invenzione e nella disposizione di essa? I fatti della storia si presentano l'uno simile all'altro, uguali, monotoni: e « quando la poesia rassomiglia una historia certa et avenuta et conosciuta non solamente non ci diletta, ma ci dispiace anchora et ci dispiace tanto che non può ritenere il nome pure di poesia » (p. 72).

Per la scienza, se si tratta di verità già considerate e comprese dai filosofi, lo scrittore rivestirebbe del verso materia trovata da altri e sarebbe nel caso di quelli che si servono della storia. E neanche se espone verità affatto nuove è sulla sua strada: « trovando quello che era et sarà in perpetuo nella natura delle cose » avrebbe usato tutt'altro che ufficio di buon poeta, il quale consiste « in rassomigliare speculando la verità degli accidenti fortunosi degli huomini »; trovare il significato, il senso recondito delle cose naturali o accidentali si appartiene al filosofo. In ambedue le ipotesi, il poeta verrebbe meno al suo fine. La moltitudine *rozza* e ignorante, non comprendendo nè le ra-

gioni, nè le divisioni, nè gli argomenti sottili — inevitabili in lavori scientifici — finirebbe per annoiarsi ed anche dispiacersi.

Severo con Lucrezio e Fracastoro, irremissibilmente banditi dall' Elicona, il Castelvetro è indulgente coll' Alighieri, di cui si appaga a censurare l' impiego dell' *astrologia* in alcune perifrasi: con più coraggio, del *legno* che per l' alto sale nessuna *piccioletta barca* è capace di seguire; di un poema che domanda il favore di Minerva, di Apollo e delle nove Muse insieme; di un' opera che, gravida di scienza, descrive « fondo a tutto l' universo », avrebbe dovuto, facendosi eco del Bembo o prevenendo il Bettinelli, giudicar diversamente!

Colla scienza, per identiche ragioni, è repudiata la poesia che si proponga d'insegnare: così se gli altri critici non riconoscevano un genere speciale di poesia didascalica, ogni poesia avendo il compito di ammaestrare, per Castelvetro questo genere non esisteva proprio: Esiodo, Virgilio nelle Georgiche, non altrimenti che « tanti scrittori di pistole et poetiche » sono dei buoni versificatori, ma nulla più.

Come si vede, per una via diversa e con ordine mutato, il Castelvetro ha rifatta la dimostrazione di una parte della tesi generale; dimostrazione inutile per la storia, già esplicitamente posta da banda, non necessaria per la scienza implicitamente compresa nella scomunica lanciata a tutto ciò, che, essendo realtà, non parli di un lavoro d' invenzione individuale. L' unica ipotesi non preveduta era di un poeta che cantasse di cose scientifiche da lui medesimo scoverte: allora la fatica, la novità e il diletto... ma di chi? Forse dei sapienti, non certo del *comun popolo*.

Ma queste sono ragioni postume a rinsaldare un convincimento che è l'ultima parola di un entimema, il cui antecedente è in Aristotile: Empedocle è più fisico che poeta: « φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν » (1): dunque la scienza non può trovarsi accanto alla poesia. A parte la logica, che colpa per la povera scienza, se Empedocle non ha saputo usarla da artista? E quale altro nome avrebbe potuto dare Aristotile allo scrittore di Agrigento, se questi a suo avviso, non aveva fatto che scandire sillabe, lasciando grezza e intatta la materia scientifica? (2) Tanto vero che Aristotile non intendeva levarsi dal caso particolare a una teoria generale, dalla non felice pruova di Empedocle a un criterio assoluto, che chiama *poemi* e non altrimenti i dialoghi socratici di Platone (3).

Non per tanto, il Castelvetro ha preso partito e per dissimulare a sè e agli altri il senso del testo, l'arruffa in maniera da non raccapezzarvisi (pp. 19-22).

Il Muratori non osando contradire apertamente « all'uomo acutissimo e degno d'eterna lode » (4), si lascia

---

(1) *Poetica* (ediz. cit.), p. 3.

(2) Il Patrizi contrasta questo giudizio, ed è interessante vederlo partire in armi e contro Aristotile e contro l'*aguto spositore*, ai quali dimostra non solo non esservi ragione al mondo per mettere il materiale scientifico al bando dell'arte, ma anche Empedocle esser Poeta, e Poeta quanto, più che Omero. Cf. *Poetica*, Deca disputata, p. 139 e segg.

(3) « Ἡ δὲ ἐποποιία.... Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους..... » *Poetica* (ediz. cit.), p. 2. Cf. EGGER, *Essai sur l'histoire* etc., p. 240.

(4) *Perfetta Poesia*, Milano, 1821, II, p. 31.

scappare un *nulladimeno*, che, forse senza volerlo, rovescia tutta la dottrina Castelvetriana. « Sì gagliarde — il Patrizi invece le definisce men che *pigmee!* (1) — sono le ràgioni che l'acutissimo Castelvetro e dopo lui alcuni altri autori han pubblicate per provare che le scienze e le arti non debbono o possono essere materia o l'oggetto di poesia che non oserei oppormi a cotal sentenza: quantunque di sommo peso paiono ancora le ragioni recate in contrario dal dottissimo F. Patrizi nel libro 6 e 7 e altrove della Poetica disputata. *Nulladimeno* quando il ben accorto poeta sapesse non colla maniera scolastica, ma con amena e differente manifattura trattar le dette scienze ed arti; quando egli sapesse in versi renderle chiare e intelligibili allo stesso rozzo popolo; e finalmente quando egli congiungesse alla materia gran novità d'artificio e d'invenzione onde l'opera sua divenisse molto dilettevole: io non sarei tanto scortese che volessi affatto escludere dalla repubblica dei Poeti questo ingegnoso artefice » (2). Meglio ancora il Mazzoni, il quale introduce un' idea che trova il suo completo sviluppo nel Vico — mutare il *logico* in *fantastico*: — « Se il poeta tratterà di cose pertinenti alla scienza contemplativa, deve fare ogni opera di rappresentarlo con idolo e con simulacri sensibili, il che non fu fatto da Empedocle e però fu nominato più tosto phisico che Poeta » (3).

L'arte per l'arte? Generalmente si crede che all'ombra

---

(1) *Poetica*, Deca disputata, p. 149.

(2) Op. cit.,. III, p. 128.

(3) *La Difesa della C. di Dante*, Introd., Art. 51-2. Cf. anche Conti, Op. cit., p. 129.

di questa bandiera si possono accogliere tutti gli edonisti; ma noto che almeno pel nostro Autore la formola sarebbe male applicata, come male si applica anche per quei poeti, i quali prima di scrivere, si siano *proposto* — se un proposito *a priori* in arte è possibile — di dilettare. Infatti il solo senso legittimo di quel motto è l'*indipendenza dell'arte*: nessuna imposizione quanto a scopo e a contenuto; e a cose finite, se le ragioni del bello sono salve, non è opera che non giustifichi, la morale come l'oscena, l'istruttiva all'istesso diritto che la piacevole: il poeta abbandonato alla libera ispirazione corre là dove l'ispirazione lo tira (1).

Lo Scherer che esamina il problema specie nei rapporti colla morale scrive: « L'art ne peut pas plus impunément être école d'immoralité que de moralité. L'intention obscène, corruptrice le dénature aussi sûrement que l'intention pieuse » (2). D'altro canto, lo voglia o no il poeta, l'opera può benissimo produrre impressioni d'ordine morale, istruttivo, e non per questo si dirà che non è poetica ed artistica, se artistica e poetica è uscita dalle mani dell'autore. « Goethe, continua lo scrittore citato, assurément n'a pas entendu faire oeuvre d'édification en écrivant le Faust et cependant on a jamais déduit les conséquences d'une faute avec une verité plus impitoyable, exprimé les angoisses du remords avec un pathetique plus déchirant et par consequant on a jamais rien écrit de mieux fait pour mettre sur leurs gardes les Gretchen qui savent lire.

(1) Cf. Croce, *Estetica*, pp. 55-6.

(2) *Études sur la littérature contemporaine*, Paris, 1886, IV, p. 316.

J'ose ajouter que si Goethe a si bien atteint ce but, c'est qu'il n'y a pas visé » (1).

Nel Castelvetro il fine è precedentemente stabilito e son condannate le opere che non mirino e non colgano in esso: qui l'insegna potrebbe essere *l' arte pel piacere.*

Ma spingendo più oltre la ricerca e l'analisi intorno a questo punto—il fine dell'arte—non è difficile accorgersi che a base della teoria del Castelvetro sta come un'anticipazione dell' indirizzo, che ebbe tanta fortuna nel secolo del Marini, la *meraviglia dilettevole*: solo che ne è diversamente spiegata l'origine e la visione finale è più corta.

La forma lussureggiante d' immagini, di colori e di arguzie, che il Seicento carezzò, non era il termine ultimo, prima della meraviglia: ma fra questa e quella, conseguenza della prima e causa della seconda, parve stesse la bellezza. Il Gracian, per esempio, nell'*Agudeza y arte de ingenio*, dimostra che l' ingegno, generando l' acutezza, più in alto della verità, mira alla bellezza (2). Per l'Orsi, che protestava di avere il Pellegrino, l'autore del *Trattato delle Acutezze*, a maestro, il diletto poetico « è promosso dalla Novità motrice di meraviglia e perfezionato dallo scoprimento intero d'una intelligibil bellezza » (3). E il Pallavicino: « Nulla rivela al vagheggiator del bello per verificare le sue cognizioni che l'oggetto della sua cognizione sia o non sia

(1) Ibid., p. 319.—Cf. anche nella *Revue Bleue*, XIV, p. 302.

(2) Cf. CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo* etc., p. 4.

(3) ORSI G. G., *Considerazioni sopra la Maniera di ben pensare nei componimenti*, Modena, 1735, p. 48.

di fatto qual ei nell'animo sel figura; chè s'egli per una tale o visione o vigorosa apprensione s' induce a stimarlo presente con un atto di giudizio, il gusto nondimeno della bellezza, in quanto bellezza non sorge da così fatto giudicio, ma da quella vista o viva apprensione, la quale potrebbe restare in noi, emendato ancor l'inganno della credenza » (1).

Alla bellezza dunque mal concepita e peggio spiegata, almeno di nome fu serbato un posticino in quello che era dominio esclusivamente suo; invece nel Nostro di essa—fine o mezzo che fosse—neppure l'ombra: l'arte vien considerata come una prova di abilità e di forza; e il piacere estetico come l' entusiasmo della folla per colui che passeggia sulla corda, che atterra il toro, solleva un peso o compie altre azioni parimenti ardue ed arrischiate. Primo passo nella poesia: l'invenzione, e abbiamo visto perchè; non certo per amore del nuovo e del vario, ma perchè essa è occasione al poeta di misurarsi colla materia, di domarla, di vincerla. Secondo passo: rivestire e disporre la materia; e anche qui il paragone può esser continuato: se la gloria dell'atleta del circo cresce coi pericoli che sprezza e vince impavido, l'eccellenza del poeta aumenta colle difficoltà superate. Quindi, al modo che per rendere più strepitosa la vittoria si unge di sapone la fune dell'acrobata, si dissemina di ostacoli lo spazio riservato alla corsa e s' impone al lottatore di non piegare un muscolo o l'altro nei vari movimenti, così al poeta si suggerisce di usare il metro e si dànno delle regole, che rappre-

(1) *Del Bene*, p. 467.

sentano non più una sedicente guida alla ordinata e corretta manifestazione dell'idea, « des adresses, direbbe il Corneille, pour en faciliter les moyens aux poétes » (1); ma tante pietre d'inciampo, tanti scogli ai quali solo i bravi resistono e che una volta attraversati, fanno più nobile il lauro. Avverte il Du Bos che « on n'examine pas long tems les ouvrages des grands maîtres sans s'apercevoir qu' ils n' ont pas regardé la régularité et les beautés de l'exécution comme le dernier but de leur art, mais bien comme les moyens à mettre en oeuvre des beautés d'un ordre supérieur » (2). Or ascoltate nel Castelvetro perchè Omero, avrebbe preferita la forma particolareggiata—quella che « narra per membra o per cose particolari o per parti »—e Virgilio l'universaleggiata—quella che « narra per capi o per ispecie o per tutte le cose » : — « Omero usò per lo più la maniera particolareggiata in pruova del soprahumano suo ingegno, dandoci ad intendere che valeva quello che valeva et facendo cosa sulla quale si vedessero senza fallo i difetti. Da che si guardò a tutto suo potere Virgilio, nascondendosi nell'universaleggiata di minore fatica ed apparente per sè grandissima et magnifica, sapendo che egli non era da tanto che usando la particolareggiata potesse fare riuscire magnificenza o fuggire molti altri vitii. Laonde anchora in questa parte Virgilio è superato da Homero » (p. 56).

E ugual criterio adopera in altra circostanza per un paragone tra Dante e Petrarca. I poeti, egli dice, sono

---

(1) *Médée*, Épître.

(2) *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, 1755, II, p. 4.

come gli artefici che « facevano le figure grandi per dimostrare l'eccellenza del loro artificio et acquistarne gloria, mettendosi a rischio di potere più agevolmente essere ripresi nella grandezza che nella picciolezza ». Però « sì come Homero spetialmente è per questa cosa da sopraporre a Virgilio, così Dante dee essere sopraposto al Petrarca, havendo impiegato quello stile in poema grande et magnifico, et nel quale chiaramente apparerebbono gli errori, se vi fossero ; et questi in poema piccolo et modesto et nel quale non si discernono con molta agevolezza gli errori, se vi sono; conciosiacosachè i sonetti, gli epigrammi et simili poemi piccioli sieno simili alle figure picciole, stando celato negli uni et nelle altre di leggiere ogni gran difetto » (p. 164).

Dalle cose dette e non dette, ma facili a supporsi, pel Castelvetro il fine immediato dell'arte è la *fatica*, fine mediato ed ultimo la *meraviglia dilettevole*, effetto appunto della fatica: la differenza della poesia da tutte le altre arti, e potrebbe scriversi, da tutti gli altri esercizi cinegetici, è che la fatica si sostiene nell'invenzione, esposizione e disposizione di un'idea, mediante la parola.

***

La poesia dunque rifiuta la storia, la scienza, le arti: suo oggetto è il possibile, e nel campo stesso del possibile « quelle cose che possono essere intese dal popolo comune et intese il possono rendere lieto, le quali sono quelle che tutto dì avengono et delle quali tra il popolo si favella, quali sono quelle che sono simili alle novelle del mondo et alle historie » (p. 30): *le azioni umane !*

Anche qui polemiche pel senso da dare all'innocente frase di Aristotile: e le conclusioni furono più o meno larghe a seconda dei gusti e delle tendenze. V'ha, per esempio, chi, puntando sulla lettera, pretese che non è poeta Omero quando descrive la battaglia fra le rane e fra i topi, nè poeta Virgilio, descrivendoci i costumi delle api (1). Appena le azioni divine ammesse per analogia a dividersi il campo colle umane. Altri mostrarono spirito veramente illuminato; e il giudizio del Fracastoro è degno di un critico moderno, di un artista che conosce e sente: tutto ciò che si squaderna per l'universo può divenire e diviene poesia, quando è poeticamente trattato: le azioni degli uomini *interessano* più che ogni altro argomento noi uomini; ma che ha a vedere l'interesse coll'esteticità del soggetto? « Certe a solo dicendi modo mihi videtur rationem propriam poetae sumi debere, materiam vero nullam esse determinatam, nisi forte in universum quae tractata potest nitescere: de principali materia loquor, non de attributis. Omnis enim materia poetae convenit, dummodo exornari possit » (2)..... « Hoc mihi prae aliis praestare videtur imitationem personarum quod maxime ad prudentiam hominum facit: si enim regem introducat poeta orantem, elegantiam omnem, prudentiam omnem, decorum omne repraesentabit. Itidem faciet et imperatore, in milite, in patrefamilias et breviter in omnibus aliis: ad id Comoediae, ad id tragoediae sunt institutae, ad id etiam epea omnis: qua de causa non inepte fortasse dicunt qui finem poetae statuunt prodesse per

---

(1) Cf. TASSO, *Opere*, V, p. 347.

(2) H. FRACASTORII, *Opera*, Lugduni, 1591, p. 336-7.

imitationem » (1). In queste parole trovasi in germe l'idea, che poi è servita di criterio al Koestlin per determinare quale sia il contenuto estetico (2).

In generale, il Rinascimento interpetrò questo punto di Aristotile con relativa tolleranza; e qualcuno vi lesse anche un certo diritto alla natura. Il medesimo Fracastoro scriveva: Cum quae partes sint in homine, voluntas et intellectus, et voluntatis prudentia sit finis, intellectus finis cognitio et intellectus, si poeta imitetur et naturalia, non tantum personas, videbitur quidem omnem finem et omne institutum adimplesse, in imitatione quidem personarum prudentiam faciendo; in illa vero quae est naturalium et similium, faciendo cognitionem » (3) E il Tasso: « Io direi... che la poesia altro non fosse che imitazione delle azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili e l' altre non fossero imitate per sè ma per accidente o non come parte principale, ma come accessoria e in questa guisa ancora si possono imitare non solo l' azioni delle bestie, come la battaglia del liocorno col Leofante o del cigno con l'aquila, ma le naturali come le tempeste marittime, le pestilenze, i diluvii, gli incendii e i terremoti e l'altre sì fatte » (4).

Dapprincipio il Castelvetro è vago, indeterminato: il suo pensiero, a questo proposito, si può coglierlo

---

(1) Ibid., p. 335.

(2) Koestlin K., *Aesthetik*, 1869, P. I, pp. 53-62. — Croce, *Estetica*, p, 118; *Il Concetto della Storia* etc. (ediz. cit.), pp. 53-4 — Spingern, Op. cit., p. 41.

(3) Op. cit., p. 336.

(4) *Opere*, V, p. 349.

così e così dalla risposta ad un'obiezione: la poesia va sulle tracce della storia, il che vuol dire che hanno comune il campo. Ebbene, o la poesia può riprodurre tutti gli avvenimenti della storia o la storia stessa è limitata alle sole azioni umane: quale delle due? — Distingue la materia della storia: 1. nelle cose che furono, sono e saranno sempre a un modo, in tutti i tempi e in tutti i luoghi: 2. nelle azioni di esseri inanimati o animati, ma irragionevoli, che per la loro rarità hanno parvenza di miracolo: 3. « nelle attioni humane di cui parla Aristotile in tutto questo libro » (?). La poesia non può imitare le prime, poichè la materia « è sempre quella stessa, nè si varia, nè riceve rassomiglianza nè porge diletto per rassomiglianza ». Non le seconde « essendo materia anzi miracolosa che no et convenendo al poeta raccontarla apunto quale è avenuta et non altrimenti che farebbe l'historico, in guisa che non può mostrare inventione sua niuna nè essercitar l'ufficio suo per lo quale possa essere giudicato poeta et dilettare altrui per rassomiglianza ». Oltre di che « simile materia non può passare per lo modo rappresentativo, ma di necessità sarebbe legata al modo narrativo: perciochè le cose non animate o animate ma senza ragione non si possono far montare in palco et la poesia che non si presti a ciò è imperfetta et storpiata ». Restano le ultime: materia « che non rifiuta di passare per ciascun modo et è compiuta et intera et può dar fama al poeta per l'inventione et diletto ai veditori et agli ascoltatori per altro et massimamente per la rassomiglianza » (pp. 37-8). Ignotum per ignotum!

Che faccia un posto alle molteplici passioni ed emo-

zioni dell'anima, che il mondo e la natura esteriore trovino grazia presso di lui non è detto: non è però senza significato che ammiri e lodi la *vaghezza* del Petrarca nel descrivere « le amorose affettioni » ; che parli di odio, di dolore e di allegrezza ; che accenni a monti, a fiumi, a valli, a nevi etc.; forse, ai suoi occhi, queste cose entrano in poesia di straforo, per accidente.

Ma a tali bizantinerie pare che il Castelvetro non badi più che tanto o vi badi solo perchè se le trova fra i piedi, comentatore scrupoloso del testo Aristotelico. Ciò che a lui importa è il *possibile, non reale;* entro di esso il poeta è quasi libero. « È da sapere che questa possibilità richiesta alla favola è da più assai che non è ciascuna dell'altre sette cose richieste alla favola per sè o che non sono ancora tutte insieme ; conciosiacosachè essa sia come sustantia della favola et l'altre come accidenti ; o essa sia come materia, la quale è prima di natura et dall' altre tutte è seguita et a lei si rapportano » (p. 184) ; *possibile, non reale*, che in ultima analisi si riduce al *nulla*. Quale è infatti fantasma poetico, cui non corrisponda qualche cosa di reale nella natura, e cui non si possa quindi estendere il veto del critico intransigente ? La barca fa acqua da tutte le vie !

VI.

ORIGINE PSICOLOGICA E STORICA DELLA POESIA; GENERI DI ESSA

Vediamo da quali facoltà il Castelvetro ripeta la poesia, e l'origine che le assegna.

Il trattato del Nostro, innanzi ancora che spuntasse il secolo XVII, è forse il primo in cui l'*ingegno* apparisce in maniera sistematica ed in cui alla virtù dell'ingegno è riportato indistintamente contenuto e forma, la capacità di imitare e di misurare. Una definizione propriamente detta, quale si può incontrarla nel Tesauro, nel Pellegrino, nel Trevisano, nel Muratori, manca; ma dal vario officio che compie — trova, imagina, specola, sottilizza, scorge e ricompone i rapporti tra cosa e cosa — si raccoglie che è a volta a volta fantasia e intelletto o fantasia e intelletto insieme.

Se il Castelvetro fosse venuto all'*ingegno* anch'egli sotto l'influsso della rettorica non è certo; è certo in-

vece che in lui quella parola non significa uno sforzo' un tentativo a superare la cerchia aristotelica, a sostituire il verosimile con nuovi criteri che disperdessero i dubbi e le incertezze che si addensavano intorno al concetto tradizionale dell'imitazione. Ben altro è il proposito del nostro autore; e, o che ne insinui l'esistenza o che ne mostri l'opera larga, diffusa e costante, ei vuole fare dell'ingegno un'antistrofe della natura: l'uno l'insieme delle facoltà che l'uomo è in grado di destare e alimentare nella fatica e che senza fatica è impossibile nascano e si sviluppino, l'altra l'innata capacità a produrre che l'uomo eredita spesso dai parenti o ha da speciale costituzione organica, fertile e spontanea, attiva e involontaria. A base di ogni apprezzamento il più e il meno di fatica durata dal poeta, poesia e natura si trovano fra loro come il merito e la grazia nel sistema di certi teologi seincetisti, o come l'istinto al bene e la morale nelle pagine di un grande filosofo tedesco: ed è quistione di vita o di morte di escludere il concorso di cause cieche ed estranee, le quali prevenendo o diminuendo i conati della volontà, rimuovendo le spine dell'esecuzione, risparmiandone le punture e gli strappi, toglierebbero il merito all' individuo e distruggerebbero nelle radici la poesia.

Più che l'inesperienza (1), è questa la ragione della lotta aspra che il Castelvetro muove alla natura, con qualunque nome e in qualunque veste si presenti. Scher-

---

(1) « Tre gran dottori dell'arte poetica, il Castelvetro, il Bisciola e il Beni, negarono l'esistenza di tal entusiasmo, perchè nol sentirono mai o creder non vollero a chi il sentiva » (BETTINELLI S., *Opere*, Venezia, 1780, II, p. 14).

zano gli antichi che parlano di spirito mandato da Dio ai poeti; nè s'esprimerebbe in modo presso a poco simile il volgo, se non fosse proclive alla meraviglia per tutto ciò che esce dall'ordinario, per un poema ricco di materia e di numeri, come per una donna luminosa di grazia e di bellezza. Aristotile s' inganna anch'egli quando scrive che l'imitazione poetica è ingenita all'uomo o che la poesia è stata trovata e può qualche volta sgorgare improvvisa. « Se il comporre le favole e il verseggiare si facesse naturalmente et senza fatica, anchora che ognuno comunemente non fosse pienamente atto a farlo, altri non ammirerebbe la poesia nè la terrebbe in quel conto che la tiene perciocchè noi non ci meravigliamo che altro faccia quelle cose che sappiamo o possiamo fare o siamo atti a fare, anchora che non le facciamo sì bene al punto. Nè i poeti havrebbero potuto mettere nel capo al vulgo che essi fossero stati ripieni del furore di Dio quando composero i suoi poemi, sì per la mirabile inventione della materia, et sì per la nuova maniera del verseggiare reputate cose celestiali o fatte almeno con aiuto spetiale di Dio, da chi non sa la ragione et non è in esse essercitato. Laonde mi pare cosa dura da credere quella che dice Aristotele che da prima s'usasse il versificare senza pensamento et sproveduto; conciosiachè alcuna opera sprovedutamente non si faccia se non dopo lungo esercitio et dopo l'habito stabilito, in guisa che il versificare da prima non si potè fare sprovedutamente a niun partito del mondo, sì come non si può parlare sprovedutamente allungo in pubblico bene da prima » (p. 68).

E con un argomento, dalla cui conclusione si ri-

traeva spaurito e alla quale noi invece plaudiremmo: « I maggiori Enti filosofanti, come Aristotele, che compose in volumi particolari la perfettione dell'arte della Poesia, e Platone che gliela insegnò, senza dubbio ebbero credenza molto diversa da quella del Vulgo. Percioc-chè nè questi l'avrebbe insegnata, nè quegli composta, sapendo l'uno e l'altro, che in vano s'insegnava e componeva l'arte di quello, alla cui perfettione fa di mestiere di furore mandato da Dio» (1). La poesia non è un « dono spetiale di Dio conceduto ad un huomo più tosto che ad un altro, come è il dono della profetia et altri simili privilegi naturali et non comuni a tutti» (p. 65). Cioè, tutti volendo, anche *invita Minerva*, possono far della poesia, come si può, volendo, esercitare un mestiere qualsiasi.

A questa conclusione consentiamo in parte anche noi: identificata la conoscenza intuitiva col fatto estetico, basta essere uomini per esser poeti: chi non ha intuizioni e dove si mostra che nell'*intensità* queste non siano uguali, avvengano in un idiota o in un uomo di genio? « Un uomo il quale non intuisca e non si esprima non è ancor uomo » (2). Ma delle opere più complicate e vaste della semplice espressione, di quelle che si chiamano opere d'arte, pur troppo non sono capaci che coloro i quali ne hanno per un dono *di natura* — gli antichi, usando una metafora, dicevano di *Dio!* — maggiore attitudine, i meglio costituiti e disposti; e *c'est l'affaire de vos parents*», ripeteva H. Taine ai suoi discepoli (3).

(1) *Opere Critiche*, p. 90.

(2) CROCE, *Estetica*, p. 134.

(3) *Philosophie de l'art.*, Paris, 1895, I, p. 14.

Tutti dunque poeti; non tutti — differenza di quantità, di estensione — artisti (1); e l'artista, quando è tale, lo è, non per qualche cosa di venuto dal cielo, ma per l'umanità medesima, cosciente sempre nelle sue operazioni, sebbene non sempre di coscienza riflessa, della coscienza dello storico e del critico.

E qui il Castelvetro ci si ravvicina di nuovo, benchè per una ragione che non è la nostra, nell' asserire la consapevolezza dell'atto creativo: pel merito — la sua idea fissa e il suo equivoco — è conditione *sine qua non* che la poesia non sia un cieco meccanismo: epperò si mette contro Aristotile, il quale, dichiarando l' imitare essere ingenito agli uomini, sembra confondere l' imitazione che « consiste in seguitare l'esempio altrui et fare quella cosa medesima che altri fa senza sapere la cagione perchè si faccia così » — istintiva, comune al bruto, e visibile dai primi anni dell' infanzia — coll' imitazione che è propria della poesia. Questa, osserva giustamente il Nostro, « non solamente non segue l'e-

---

(1) Il Castelvetro ammette pur egli questa distinzione tra un' opera lunga, complessa e una semplice espressione o pochi versi; ma non nello stesso senso: « Il favor delle Muse non puó nè deve esser domandato dalli scrittori, quanto è alla forma, se non là dove diciamo esso favore poter consistere, ciò sarà in forma versificale lunga e raccontativa; conciosiaché niuno del popolo si trovi così ignorante, che reputi il parlar prosaico o pure alcuni pochi versi, con tutto che fossero significanti et vaghi oltre a modo opera più che umana. Ma dall'altra parte il volgo il quale ha per cosa riguardevole et dono spetiale di Dio et per miracolo quello che a lui non dà il cuore di fare, crede che scrittura versificale lunga cioè il poema composto di molti versi significanti et vaghi sia stato condotto a fare coll' aiuto della divina grazia » (*Opere Critiche*, p. 88).

sempio altrui proposto et non fa quella cosa medesima che già è stata fatta senza sapere la cagione perchè si faccia così, ma fa una cosa del tutto divisa dalle fatte insino a quel dì et proponesi altrui, così si può dire, esempio da seguitare; nella quale conviene che il poeta sappia ottimamente la cagione perchè faccia quel che fa et che vi spenda tempo a sottigliare, in tanto che si può sicuramente affermare che questa rassomiglianza richiesta alla poesia non è nè si dee o si può appellare dirittamente o propriamente rassomiglianza, ma è o si dee o si può appellare gareggiamento del poeta e della disposizione della fortuna o del corso delle mondane cose in trovare uno accidente d' attione humana più dilettevole ad ascoltare et più meraviglioso » (pp. 68-9).

Il Piccolomini che non è sicuro della distinzione — ed in ciò ha torto, — nota che « quando ben si conceda esser diversità tra le due imitazioni, non per questo ne segue che l' una si debbi chiamar naturale all' huomo et l' altra no: essendo parimenti naturale a lui quella che è genere della poesia » (1).

Come si raccoglie dalle parole riportate, da un errore e per un errore il Castelvetro giunge — malauguratamente senza rendersene conto per trarne corollarii adeguati e possibili — all' indole teoretica dell' arte !

Ora è facile prevedere la soluzione che, in conformità dei suoi principii, il Nostro dà al quesito :

Natura fieret laudabile carmen an arte.

---

(1) *Annotationi*, p. 67.

Orazio e Quintiliano che fanno equo posto all' ingegno naturale e allo studio, a suo parere « non parlano bene et ragionano di quello che poco s' intendono ». L' arte, osserva egli, non è nè fa cosa diversa o minore della natura: « conciosiacosachè quel lume d'insegnamento che è per dono naturale sparto in qua et in là et appare in diversi huomini in diversi luoghi et tempi, si raccoglia et si componga insieme dall' arte et si faccia vedere et s' insegni agevolmente in picciolo spatio di tempo agli huomini di mezzano ingegno et capaci di ragione ; il qual lume tutto o in buona parte non si trova mai per natura in un huomo solo ». Bisogna piantare la quistione altrimenti che non abbiano fatto que' due maestri : da un lato un uomo che abbia tutti i requisiti di una *perfettissima natura ;* e di contro a questo un altro che abbia *perfettissima l' arte* e profonda la conoscenza di essa ; di costoro scriverà molto meglio il secondo « non perchè l'arte possa passare la perfettione della natura et insegnare più di lei ; ma perchè più agevolmente si può insegnare tutta l' arte ad huomo non del tutto rozzo, che non si può trovare un huomo che habbia tutti i doni della natura, li quali non toccano mai ad uno solo ma a diversi. Sicchè per la moltitudine et l' agevolezza degli insegnamenti l' arte è di maggiore aiuto al poetare o al sermonare che non è la natura » (p. 69).

In altre parole, il Castelvetro pretenderebbe che alla vita e al rigoglio di una pianta giovi più la mano dell' uomo che la virtù del suolo; che questa può essere completamente sostituita da quella e che sotto gli occhi di accorto agricoltore, la messe può biondeggiare anche sulle pietre, anche sull' arena ; così !

Ma ha il Castelvetro compreso il significato dei due termini *natura e arte?* Non sembra; o per lo meno il significato che loro dà in questo luogo « non è, come osserva il Patrizi, a proposito della quistione da Orazio recata avanti. Il quale ne' suddetti versi non sembra di cercare di naturale lume niuno, nè di insegnamento o uno o più o tutti che sia in un huomo o in più huomini; ma cerca sol di quella natura che alcuni huomini portano seco dalle fasce, di certa attitudine e agevolezza al poetare. La qual consiste così in trovare agevolmente soggetto poetico e poetici trovati e ornamenti, come in facilmente fare versi... E di cotal natura facile al verseggiare e al poetare si debba intendere la quistion di Orazio. E non di natura fornita d'insegnamenti o di non fornita. E per arte posta allo incontro suo deesi intendere arte sola che ci conduca a poetare così di invenzione, come di far versi. E in così fatto paragone dee porsi la tenzone, di quale di esse più vaglia a condurre un poema a perfezione » (1).

Comunque, l'è questa un'altra conseguenza dell'invasione del pratico nel teoretico; come se il fatto estetico che è interno e si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni, fosse cosa sola e di una sola natura coll' esteriorizzamento delle espressioni. Dei due fenomeni, il secondo non ha vedere coll'arte: « quando, scrive il Croce, abbiamo conquistata la parola interna, concepito netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa. Non ha bisogno d'altro. Che noi apriamo e

(1) *Poetica*, Deca disputata, pp. 29-30.

vogliamo aprir la bocca per parlare o la gola per cantare, e stendiamo e vogliamo stendere le mani a toccare i tasti del pianoforte o a prendere i pennelli o lo scalpello; è questo un fatto sopraggiunto che ubbidisce a tutt' altre leggi che non il primo » (1): e ad esso soltanto, perchè pratico, si possono applicare delle regole, quelle conoscenze tecniche cioè che costituiscono la teorica speciale di ciascuna arte, della pittura, della scultura, della poesia, della musica etc. (2). Negli artisti veri, anche alle volte si trovino delle regole osservate, ciò è accaduto a caso: essi non l' hanno nè pensato, nè voluto. Che se poi esistono delle confessioni che parrebbero contradirci, si pensi che d' ordinario accompagnano opere nate-morte, quale l' *Italia liberata*, l'*Ercole*, la *Gerusalemme conquistata* e tutta l' immensa produzione degli imitatori, petrarchisti ed arcadi: poesia riflessa e fredda che trae origine dal cervello non dal cuore, dalla volontà non dal tumulto delle passioni che nasce spontaneo e cui nessuna diga resiste (3). Quando accade — ed è raro — di leggerle

---

(1) *Estetica*, p. 53.

(2) Ibid., p. 113.

(3) I danni derivanti all' arte dall' osservanza delle regole sono avvertiti anche dal Bourget, il quale a buon diritto invoca *la spontanéité irraisonnée*, come dato primo ed indispensabile al successo. « *Nous avons des théories*, scrive il romanziere illustre, *avant d'exécuter nos oeuvres et c'est d'après ces théories que nous essayons de produire. Est-il possible dans des conditions pareilles d'arriver à cette couleur de la vie, qui fut le privilège inné des artistes moins intellectuels que nous ne sommes et surtout que ne le seront nos successeurs? La réflexion, en un mot, n'est-elle pas l'antagonisme invincible de la création? Il semble que ce problème ait déjà préoc-*

a capo di opere indovinate, certamente è stata una illusione dell' autore il credere che cosí fece, perchè così volle: il vero è che così volle, perchè così si trovava di aver fatto, così si trovava di aver concepita la sua creazione.

Ma che farci? Ricordiamolo ancora una volta: tanti di questi scrittori del Rinascimento che s' impancavano a maestri di arte, dell'arte non avevano esperienza; ed in buona fede erano indotti a credere che le regole fossero l' unica ragione della bellezza. Cosí nel Castelvetro n' è levata tant' alto la virtù che tutto sparisce alla loro ombra e ogni suggerimento appare inutile, se non è posto all' ombra loro.

La posizione dei poeti moderni si avvantaggia di molto dirimpetto a quella degli antichi, causa « l' arte scritta di poesia... il filo della quale seguendo non possono errare » (p. 394).

Per trovare il *dicevole* e il *disdicevole* nelle favole, Aristotile propone di rappresentarsele agli occhi dello spirito, come se fossero in atto; e il Castelvetro osserva:

---

cupé Leonard de Vinci, le plus hardi précurseur de notre époque. À coup sûr, ce fut la grande affaire de l' existance de Goethe que de concilier ces deux éléments. Aujourd' hui et sous toutes les formes cet antagonisme reparaît et provoque des actions en sens contraire. Les uns, parmi les artistes, se tournent du côté de l' impression directe et brute. Les autres s' efforcent vers le raffinement de plus en plus compliqué. Mais tandis que les premiers aboutissent le plus souvent à la pire des barbaries, celle de la vulgarité volontaire; les autres se dessèchent dans les subtilités morbides, dans le byzantinisme tourmenté, dans ce que renferme de puéril et de servile à la fois l' excessive recherche » (*Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine,* Paris, 1892, II, p. 117-8).

« Aristotele conforta bene il poeta a imaginarsi le cose rappresentate in atto, ma non insegna via niuna per la quale possa pervenire a questa imaginatione in guisa che questo insegnamento è vôto d' insegnamento » (p. 369).

Nella riproduzione dei caratteri della tragedia, Aristotile consiglia di seguire l' esempio del pittore che porta a un grado d' ideale perfezione il tipo da dipingere e ad esso tiene l'occhio nel muovere la mano. E il Castelvetro presso a poco come innanzi: « Io dubito che lo insegnamento donatoci da Aristotele non sia vano o non sia per giovarci molto, se egli non c' insegna anchora quale debba essere et come lo dobbiamo formare » (p. 341).

E preso da una vera ossessione, dove Aristotile insinua di penetrare i caratteri e i sentimenti loro, di trasformarsi quasi nei passionali, parendogli l' unica via per ottenere l' efficacia dello stile, esclama: « Questo che dice Aristotele non è da ricevere, *poichè è costituita l' arte della poesia*. Perciochè se gli insegnamenti dell' arte sono buoni et compiuti, sono anchora atti a insegnarci quello che dobbiamo fare in ciascuna parte della poesia, nè è di necessità che noi ci trasformiamo in altra persona; ma basta che ci attegniamo agli insegnamenti, altramente noi accompagneremo senza necessità o utilità niuna l' arte et la imitatione insieme, chè così la rassomiglianza si suole chiamare » (pp. 374-5).

Ma, oltre che di opportunità, il Castelvetro per questi tre principii che stanno a base d' ogni arte, 1. *rappsentarsi le cose in atto*; 2. *idealizzare i tipi, come fanno i pittori*; 3. *penetrare i caratteri e sentire*; fa anche quistione di merito e ne conclude, come è facile im-

maginare, che sono *assurdi*, o, se anche *possibili*, nocivi ai fini della poesia.

Cominciamo per ordine dall' ultimo. Il Castelvetro ricorda bene che Cicerone, Orazio, Quintiliano, Dante, Petrarca l' inculcano e protestano di averlo praticato essi medesimi ; nondimeno non sa , « se questo insegnamento quantunque sia approvato da tanti valent' huomini sia valevole et da essere seguitato ». Il poeta deve seguire il convenevole ; e convenevole, trattandosi di molti tipi, vari per indole, tempo e luogo , non è quello che può osservare in un individuo solo e meno ancora se questo sia proprio lui. « Perchè ci fa bisogno di sottile consideratione et di perspicace giudicio, non dobbiamo considerare et proporci una persona sola passionata o una attione et tanto meno la nostra, ma molte et d' altrui, acciocchè prendiamo a rassomigliare quello che convenga più al proposito nostro : il che non potremo fare, se riguardiamo solamente alla passione nostra, sì perchè non la possiamo notare bene in noi, come facciamo in altrui ; sì perchè la nostra non sarebbe se non d'una forma, secondo la natura nostra » (p. 372). E dopo qualche esempio continua : « È vero che altri quando egli è passionato veramente et è commosso, che egli commuove altrui alcuna volta, quando dimostra la sua passione per quelle vie che siano atte a commuovere : perciocchè altre sono le vie che usa un fanciullo a dimostrare la sua passione et altre sono quelle che usa una donna et altre quelle che usa uno huomo forte et così sono diverse, secondo le altre conditioni degli huomini. Se fosse vero che Dante in comporre le sue rime d' amore non usasse altra via o arte a pervenire al sommo, che seguire quello che gli det-

tava l' amorosa passione, secondo egli afferma, *io non so, ma nol credo già*. Perciocchè io so che molti di non rintuzzato ingegno hanno composto molte rime amorose, essendo stati punti et stimolati da amore a comporle, le quali non che siano perfette, anzi non sono in conto niuno » (pp. 372-3).

Che perciò? Non sapere degnamente manifestare una passione sentita non è prova a conchiudere che per bene esprimersi non fa d' uopo sentire: l' espressione in senso estetico — da non confondere coll'espressione in senso naturalistico — se presuppone di necessità l' impressione, può non seguirla e tante volte infatti non la segue; perchè la sensazione non sempre, per cause varie, diviene intuizione, ciò che è assolutamente necessario per l' arte. Quanti hanno il cuore veramente arso dall' affetto e dal desiderio di una donna; e nondimeno scrivendone restano nella mediocrità; è dubbio però che l' Alighieri avrebbe raggiunta la perfezione che raggiunse, ascoltando altre voci che quelle d' amore, come pretende il Castelvetro. « Certo egli — Dante — ha ripiene le sue rime d' altro che del trattato d' amore, havendole ripiene di molti sentimenti nobili et alti presi da scrittori degni, sì come egli mostra nel Convito. Nè dobbiamo dubitare che il Petrarca nel parlare d' amore nelle sue rime, per farle così leggiadre come sono, non seguitasse piuttosto qualunque altro che amore o se stesso, come si vede apertamente in tanto che è da biasimare alcuna volta piuttosto come *ladro*, che da commendare come poeta. Io non niego che le parole del dicitore, se non sono accompagnate da sembianti convenevoli non paiano et riescano fredde et che non sia cosa che faccia più che

la verace passione apparere i sembianti convenevoli; ma dico bene che non é perciò che alcune persone non sieno, le quali senza essere stimolate da verace passione, sanno fare i sembianti convenevoli, quali furono i Rosci, i Paridi et simili tanto commendati et ammirati dall' antiquità » (p. 373). « Ecco, esclama il Di Niscia, ecco dnnque per Castelvetro il poeta diventato un istrione da teatro. Vero che la sola passione non può produrre opera d' arte, ma è necessario lo studio e più ancora la vera natura di poeta; ma l'arte che nega ogni potenza al sentimento vero e alla vera spontaneità distrugge se stessa » (1).

Una difficoltà che pare avere una certa importanza è che non sia in potere nostro di suscitare a piacere dei sentimenti e delle passioni, di cui manchino gli stimoli e le cause (p. 372); ma e la fantasia? È vero, il Castelvetro non lo conosce neanche di nome...

Il secondo. Nell' imitare le persone, che agiscono, siano migliori, peggiori o simili a noi, il poeta non deve copiarle direttamente dalla realtà; ma farsene un tipo ideale, più bello del naturale a cui mirare nell'esecuzione « come i pittori valenti che nel ritrarre la forma propria di ciascuno la migliorano, pur conservandone la rassomiglianza » (2).

La confusione del Comentatore a questo punto aumenta in modo a non credere. Premette che Aristotile si contradice dichiarandosi una volta pei costumi *mezzani* e poi insegnando di guardare negli *ottimi;* come se ciò che è moralmente mediocre, artisticamente non

(1) Nel *Propugnatore*, l. c. p. 123.

(2) Dalla cit. traduzione de Barco, p. 30.

potesse essere più o meno buono, cioé meglio o peggio rappresentato, e toccare anche la perfezione nell'ordine proprio di *mezzano*. Nè trova che si affermi cosa giusta, tanto in riguardo al poeta che al pittore. Solo è vero che il primo « deve havere l'idea della perfettissima et dilettevolissima historia, dalla quale non si dee mai colla mente scostare, quando il suo poema ha bisogno di un valente in soprano grado et d'un valente tra mezzano et codardo, altramente la favola riuscirebbe o poco verosimile o poco meravigliosa » (p. 40). E al pittore, non più, occorre tal tipo di perfezione; benchè debba sapere sino a che punto si possa stendere la bellezza o la turpitudine, poniamo, di una donna, non sarà più lodato per questo, se dipingerà una bellissima o bruttissima donna: « l'arte del dipingere non consiste in fare una figura in sommo grado bella o in sommo grado brutta, ma in farla simile al vero et al vivo et al naturale » (p. 41). Essendo inoltre i costumi molti e vari, un solo esempio non può bastare; ed ove il poeta avesse in casa siffatto esempio, farebbe tutte le figure a quello somiglianti e questo sarebbe vizio; è piuttosto necessario avere innanzi, come esempio, buone pitture e buone statue (pp. 40-1 - 341-3).

Pel primo, al solito « la cosa *gli* par molto difficile per non dire impossibile da fare o non giova quanto dice Aristotile per alcuni rispetti ». La ragione è che « altri non si può con l'imaginatione proporsi le cose davanti agli occhi della mente tali a punto quali rappresentate in atto sono et riescono davanti agli occhi della fronte; o se altri il può fare, senza fallo niuno ciascuno poeta il fa, quando compone la favola »; di modo che, facendolo una seconda volta, non vedrebbe

più che la prima. In ogni caso « il poeta con tutto che vedesse la sua favola in atto, non vi riconoscerebbe quelli errori che vi riconoscono gli altri, sia perchè ama le sue fatture et amandole non vede quelle cose che le fanno degne di odio, le quali sono i vitii, sì perchè più veggono più persone che una » (p. 368).

***

Secondo Aristotile da due cause è da ripetere l'origine dell'arte: la tendenza dell'uomo a imitare e il piacere che si ha imitando.

L'uomo più d'ogni altro animale è capace e disposto a imitare: fin qui nessun dissidio. Ma è poi vero — domanda il Castelvetro — che d'ogni imitazione prova diletto? È poi vero che anche oggetti disgustevoli a vedersi nella realtà gli piacciono imitati? L'atto imitativo può veramente dirsi innato, naturale?

Abbiamo visto come risolva l'ultima quistione: quanto è dalla natura non importa fatica ed esclude il merito che, nel sistema del Nostro, è equivalente di perfezione.

Le altre sono ventilate alla stregua di pregiudizi, che mostrano non essere un fenomeno nuovo l'estetica del simpatico nè le diverse teorie edonistiche (1).

Il bello per Castelvetro, come per alcuni moderni, non è l'espressivo in genere, ma l'espressione di questo o quel contenuto che da un punto di vista naturale piaccia; ciò che ci sembra brutto in natura non muta passando per l'imitazione su d'una tela, per esempio:

---

(1) Cf. CROCE, *Estetica*, pp. 67-93.

e se qualche volta ci pare altrimenti è che di tali oggetti non è imitata che una parte. « La rassomiglianza si fa alcuna volta della cosa rassomigliata in tutto et alcuna volta in parte. Quando si fa in tutto, se la cosa rassomigliata ci spiace et è da noi abominata parimente la rassomigliante ci spiacerà et sarà da noi abominata. Ma quando la rassomiglianza si fa in parte, se la cosa rassomigliante non ci rappresenta la parte spiacente, poichè non ha quello che ci fa spiacere la cosa rassomigliata, non è meraviglia se ci diletta: et tali sono le biscie, le botte et le carogne dipinte, le quali nella rassomiglianza non hanno altro che i lineamenti et i colori simili alle vere et per conseguente non hanno il veleno e il puzzo, nè ci rappresentano la malitia o il nocumento loro, che sono le cagioni per le quali abominiamo somiglianti animali et cose, con un'altra malitia et nocumento d'uguale dispiacere » (p. 70).

Una reminiscenza di questo criterio s'incontra due secoli più tardi nel Batteux: « Quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe toujours et avertit le coeur que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence et qu'ainsi ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les Arts les objets qui étoient désagréables dans la nature. Dans la nature ils nous faisoient craindre notre destruction, ils nous causoient une émotion accompagnée da la vue d'un danger réel ; et comme l'émotion nous plaît par elle même et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissoit de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art est réussi ; en nous présentant l'objet qui nons effraye et

en se laissant voir en même-tems lui même pour nous rassurer et nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion sans ancun mélange désagréable. Et s'il arrive pour un heureux effort de l'art qu'il soit pris un moment pour la nature elle même, qu'il se peigne par exemple un serpent assez bien pour nous causer les allarmes d'un danger véritable; cette terreur est aussitôt suivie d'un retour gracieux, où l'âme jouit de sa délivrance comme d'un bonheur réel. Ainsi l'imitation est toujours la source de l'agrément » (1).

Ma il Castelvestro non si ferma qui; e confuso il diletto estetico con altri sentimenti estranei, aggiunge: « Non è vero quello che si prende Aristotele per cosa manifesta che tutte le maniere di huomini prendano diletto dell'opere fatte per rassomiglianza per loro o per altri; conciosiachè altri si contristi quando s'avviene ad una pittura o statua o altro che per rassomiglianza gli rappresenti o rinnovelli la memoria di alcuna attione d'infamia a sè o ai suoi amici; sì come anchora si confonde di vergogna et s'arrossa et per conseguente sente dolore la persona honesta quando s'abatte ad alcuna memoria di dishonesta lascivia rappresentata per rassomiglianza. Io lascio di dire che la tristezza può anchora occupare altrui per sazietà, quando non sono rassomigliate bene; o per invidia, quando sono bene rassomigliate » (p. 70).

Più franco il Castelvetro avrebbe dovuto proscrivere queste opere, anche le perfettissime, le perfettissime sopratutto. Non è egli un edonista?

---

(1) *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, pp. 93-5.

Delle opere d'arte l' uomo si rallegra come di una pruova di capacità a rassomigliare tante diverse azioni della sua specie e delle specie inferiori, della fortuna, della natura etc.; ciò che lo lusinga nell'amor proprio, parendogli essere non solo al di sopra degli altri animali, ma « d'essere una nuova natura o fortuna o corso delle mondane cose et havere non so che di celestiale ». Si aggiunga l'occasione che si trova a imparare cose nuove che nella realtà non si potrebbero vedere o si vedrebbero con noia, a rinnovellare e rinfrescare la memoria di altre imparate già, ma dimenticate o presso a dimenticare: ed ecco spiegato il diletto estetico. (p. 71).

Sono — egli non le chiama altrimenti — ragioni di *utilità* e di *vanagloria*: che manca per additare nel Castelvetro un antesignano della scuola, che spiega la genesi del fatto estetico col piacere del trionfare, del vincere, col bisogno del maschio che vuole conquistare la femina, etc.?

***

Dunque l'uomo ha disposizione ad imitare; e poichè ne trae diletto, imitò ed imita: ciò intendesi per tutte le arti; per la poesia fa d'uopo ricordare che sulla natura nostra possono non poco il verso e l' armonia; i quali, come strumento alla rassomiglianza poetica, ne raddoppiano l'incanto e l'attrattiva. Ma se i primi uomini, chi più chi meno, erano tutti portati alla poesia, non tutti avevano lo stesso gusto; e seguendo la propria indole, alcuni si determinarono a certa materia, altri ad altra: « i più gravi, dice Aristotile, imi-

tavano le belle azioni e quelle di gravi persone; i più frivoli le azioni degli ignobili, facendo da prima scherni, come gli altri inni ed encomi. ».

Che? osserva Castelvetro, « il biasimare le cose mal fatte non è men proprio della severità e della magnificenza o della gravità che si sia il lodare le cose ben fatte. (1) Nè i piacevoli o i semplici di leggiere biasimano indifferentemente ogni cosa mal fatta nè con modo indifferente; ma biasimano solamente quelle cose che impediscono loro l' essercitare la piacevolezza et la semplicità et le biasimano piuttosto facendosene beffe et ridendosene che con ragione et con giudicio » (p. 78).

A lui preme di aprirsi la via a una distinzione tra i vari generi letterari fondata sul grado sociale; ed abilmente insinua di considerare « come ci sono degli huomini magnanimi et d' alto cuore, che non curano nè degnano se non l'attioni di Dio et de' re; et perchè niuno in atto pubblico, come è nello scrivere, al mondo vuole parere altro che buono, questi tali fecero scrivendo le lodi degli Iddii et de' buoni re et parimenti i biasimi dei malvagi re; sì come dall'altra

(1) Un' osservazione consimile — cioè che la lode alla virtù e il biasimo al vizio nascono su unica radice — è nel Giusti: La satira « se muove dal desiderio del bene e dallo sdegno di non poterlo appagare, è una nobilissima manifestazione dell'animo; e la direi sorella minore della lirica. Questa applaude alla virtù, quella svitupera il suo contrario: ambedue partono dalla stessa sorgente e per via diversa s'avviano a uno scopo medesimo. Di qui deriva che non è raro veder riunito in uno i pregi di lirico e di satirico: testimoni fra gli altri Orazio e il Parini » (Nel discorso che precede *Versi e Prose di G. Parini,* ediz. Le Monnier p. XVIII).

parte ci sono degli huomini di povero cuore et sì pusillanimi che non ardiscono a volgere il pensiero se non all'attioni dei privati; et perchè, come dico, ognuno nell'apparenza di fuori mostra d'essere buono, questi così fatti si diedono a scrivere le lodi dei privati buoni et i biasimi dei privati malvagi. Et forse quindi si divise la poesia in due parti, cioè secondo le conditioni delle persone delle quali altri imprendeva a scrivere et secondo la disposizione degli animi di coloro che scrivevano, cioè o secondo la disposizione dello stato divino o reale, o dello stato privato o servile, senza haver consideratione niuna alla bontà o alla malvagità dell'una conditione o dell'altra, mirando i magnifici allo stato divino et reale, et i vili allo stato privato et servile. Ma perchè anchora ci sono di due altre maniere di huomini, che intendono a poesìa, l'una delle quali è severa et l'altra è piacevole, perciò si divise la poesia in due altre maniere, secondo che l'una trattava le materie severamente et l'altra piacevolmente, senza riguardare a conditioni o a bontà o a malvagità; o piuttosto si formarono due qualità che per lo più accompagnano le due sopradette maniere di poesia, nate dalle conditioni alta et bassa; perciochè non pare che la severità si possa scostare senza biasimo di sconvenevolezza dall'attioni divine et reali, et la piacevolezza per lo più seguita l'attioni private et servili » (pp. 78-9).

Così sarebbero sorti il genere epico e il giambico, ai quali, come venne in disuso la forma narrativa, successero rispettivamente la tragedia e la comedia, questa avente a materia le azioni dei privati, quella le azioni dei nobili, re ed eroi.

II.

TEORIA DRAMMATICA

I.

DEL DRAMMA IN GENERE.

Il sistema drammatico del Castelvetro non è più vero di quello di altri mille scrittori del suo tempo; poichè difetto comune era, secondo scrive il Marmontel, « de n' avoir vu l' art du Théatre qu'en idée » (1) e nella sola parte esteriore; in compenso è più completo, e, da un certo punto di vista, anche originale.

Da lui il dramma è considerato non più come un componimento di pretesto a vani esercizi di scuola, ma come opera dettata pel pubblico e che deve essere rappresentata. Si legge nel Prologo al *Protagonos*, essere indifferente che questo si reciti e si reciti intero: basta che intero lo leggano: forse esso diletterà più a lume di lucerna che sotto le volte di un teatro. E con ciò l'Anisio, oltre a mostrarsi convinto del valore este-

(1) *Éléments de littérature*, Paris, 1787, p. 433.

tico del suo dramma, accetta, insieme a tanti contemporanei, il parere di Aristotile, che « l' efficacia della tragedia sussiste anche senza rappresentazione scenica e senza attori » (1) e che « la favola deve essere composta in modo che chi sente, a solo narrarne i fatti rabbrividisca e si muova a pietà per l' accaduto » (2). Pel Castelvetro la cosa va ben altrimenti: è falso che « quello diletto si tragga dalla tragedia in leggendola che si fa in vedendola recitare in atto » (p. 297). La parte rappresentativa è, nonchè propria, necessaria al dramma (p. 687); a tal punto che rischierebbe di mancare al suo fine « di dilettare et essere compreso dagl' intendenti et dagli ignoranti », da questi sopratutto. « Et come vogliamo che con la lettura sola sia intesa dagli ignoranti, se nella scrittura non si contengono se non certe parti *del dramma* che sono la sententia, il costume et la favella, mancandovi la parte principale, che è la favola, la quale conviene essere supplita et imaginata dall' ingegno del lettore et per conseguenza conviene che lo 'ngegno sia acuto et speculativo? » (p. 688). E in altra occasione: « Non è vero quello che Aristotele dice..... che si conosce così il valore della tragedia per la lettura, come si fa con la rappresentatura, conciosiacosachè si conosca con la lettura per quelli che sono forniti d' aguto ingegno solamente et non per gli altri; ma si conosce con la rappresentatura et per quelli che sono forniti di aguto ingegno et per tutti gli altri comunemente » (p. 369), pel volgo cioè, la cui intelligenza, come si ricorda, è

(1) *Poetica* (ediz. cit.), p. 13.

(2) Ibid., p. 25.

l' unità di misura per la materia e pel modo di fare la poesia.

Il dramma è finito, quando si porta sul teatro.

Il teatro? Una piazza capace di molta gente; poi, a vista di tutti e alta sul suolo, una piattaforma per gli attori: « il comune popolo per veditore et per ascoltatore, per cagione del quale comune popolo et per diletto solo della moltitudine rozza è stato trovato il palco et la maniera rappresentativa » (p. 23).

La qualità e i bisogni del pubblico, la vastità del luogo in cui si accoglie, la strettezza del palco; ecco i capi onde scende la tecnica drammatica di L. Castelvetro. La qualità del pubblico determina la qualità della materia; i suoi bisogni la durata dell' azione; la forma dialogica del discorso e la vastità del luogo inferisce la necessità e la quantità del metro: la strettezza del palco implica l'esclusione di alcuni atti. Spesso l' una, l' altra e l' altra cosa insieme designano nuove esigenze e mettono nuove condizioni.

È la scena che regola l' arte o l' arte medesima che fissa le sue leggi? La risposta non può esser dubbia; ed ha ragione lo Spingarn a scrivere che il metodo del Castelvetro porta con sè la *reductio ad absurdum*. « Dopo tutto la rappresentazione, benchè essenziale per la produzione della letteratura drammatica, non può mai circoscrivere il potere del poeta nè imporgli delle condizioni. Piuttosto le condizioni della rappresentazione cambiano e debbono cambiare colle varie condizioni della letteratura drammatica e la facoltà inventiva del poeta; poichè la grande arte fa o almeno stabilisce ella stessa le sue proprie condizioni. Del resto, è di ciò che è

permanente e universale che l' artista drammatico.... si occupa » (1).

La base dunque non regge nè l' edifizio. Pure ciò non ha impedito che un critico teatrale di grande autorità ai giorni nostri rinnovasse il processo e il disegno del Castelvetro, e lo riproponesse come l' unico capace di dar luogo a una serie di leggi drammatiche veramente razionali: l' affinità è così stretta che, se certi incontri fortuiti non fossero possibili, dovremmo senz' altro dire che Francisque Sarcey, nell' « *Essai d'une esthétique de Théâtre* » (2) si è ispirato appunto al nostro Cinquecentista, subendone l' influsso e partecipandone l' illusione. Varianti ve ne sono e ve ne doveano essere: tre secoli non passano inutilmente nella storia del pensiero; ma le linee maestre sono quelle, e val la pena di riassumerle colle parole medesime dell' autore, senza insistere pel momento in raffronti che il lettore, e per quel che si è detto e per quel che si dirà, può facilmente fare da sè.

Il Sarcey comincia con un principio generale: « La première étude à faire c'est celle des conditions matérielles ou morales dans lesquelles se meut nécessairement, fatalement l'art dont on parle » (3). E venendo quindi al caso particolare, continua: « il y a quand on parle de théâtre un fait qui ne saurait manquer de frapper les yeux les moins attentifs: c' est la présence d'un public. Qui dit pièce de théâtre, dit par

---

(1) SPINGARN, Op. cit., pp. 71-2.

(2) FRANCISQUE SARCEY, *Quarante ans de Théâtre (La Comédie Française etc.)*, Paris, 1900.

(3) Op. cit., 126.

cela même public venu pour l'écouter. On ne conçoit pas le théâtre sans public. Prenez l' un après l' autre tous les accessoires qui servent à l'exécution des oeuvres dramatiques, ils se peuvent supprimer ou remplacer ; celui-là non » (1).... « C' est une incontestable vérité qu'une oeuvre de théâtre quelle qu'elle soit, est faite pour être écoutée des plusieurs personnes réunies et formant un public, que c'est là son essence même, que c'est une condition nécessaire de son existence. Si haut que vous puissiez remonter dans l'histoire du théâtre, dans tous les pays comme dans tous les temps les hommes qui se sont avisés de donner une représentation de la vie humaine, sous forme dramatique, ont commencé par attrouper les spectateurs, Thespis autour de son chariot, comme Dumas autour de son *Etrangère*. C'est en vue de ce public qu' ils ont composé et fait débiter leurs oeuvres. Il est donc permis de le répéter : sans public point de théâtre. Le public est la condition nécessaire, fatale à la quelle il faut que l'art dramatique accomode ses organes. J'insiste sur ce point parce qu'il est en effet le point de départ, parce que de ce simple fait nous allons tirer, sans en excepter une, toutes les lois du théâtre. Les lois, vous m'entendez bien, et non les règles » (2). Qui sia lecito anche a me un inciso, per avvertire che il Sarcey vuol parlare e parla di *tecnica drammatica*, non di *tecnica teatrale*, due cose ben distinte ! (3).

Un esempio della maniera come il critico francese

---

(1) Ibid., p. 127.
(2) Ibid., pp. 128-9.
(3) Cf. CROCE, *Estetica*, p. 113.

avrebbe condotto il suo sistema, se l' avesse tutto spiegato, è il seguente : « Une foule ne peut guère être réunie plus de quatre heures ; mettons-en cinq , six , huit, dix, poussons jusqu' à la journée tout entière , bien que ce soit beaucoup. Il est certain que le lendemain, si cette foule se réforme, elle ne se composera pas des mêmes éléments ; ce sera toujours un public, ce ne sera plus le même public.

La représentation de la vie humaine, que l'on pourra étaler devant un public, ne saurait donc dépasser une moyenne de six heures. Cela c'est un fait de nécessité absolue contre lequel tous les raisonnements ne sauraient prévaloir. La lecture d' un livre peut se poursuivre durant deux mois, le lecteur restant toujours le même. La foule, par cela seul qu'elle est foule, exige qu'un drame soit fini en six heures à peu près. L'action représentée — e a questo punto il Sarcey , che non tiene all' unità di tempo, si stacca dal Castelvetro — dure évidemment plus de ces six heures. Au cas même où elle s' enfermerait dans cette étroite limite (ce qui peut arriver après tout) elle comporte assurément une foule innombrable de détails , qui ne trouveront pas de place dans ce raccourci de temps » (1).

Definita l'arte drammatica « l'ensemble des conventions universelles ou locales, éternelles ou temporaires à l'aide des quelles, en représentant la vie humaine sur un théâtre, on donne à un public l'illusion de la vérité — definizione che non mi corre il dovere di giudicare — conchiude : « Cette définition sera pour nous

(1) Op. cit., pp. 129-30.

la clef de toute notre esthétique. Nous partirons de ce fait que le public a des façons de voir particulières ; de cet autre, qui est comme le corollaire du premier, que pour lui rendre vraisemblables des objets vrais, il faut user d'un système de conventions ou tricheries ; que de ces conventions les unes sont immuables, puisqu'elles s'accomodent à la constitution même de cet oeil ; les autres tout changeantes, puisqu' elles ne sont commandées que par des accidents de l' organe » (1).

---

(1) Ibid., pp. 132-3. — Se non mi sbaglio, questo principio, che l'esteriorità o il pubblico mette le condizioni dell'arte drammatica, fa capolino anche nel Brunetière. « Spectateurs ou auditeurs, ils font presque partie de la définition même ou de l'idée de l'éloquence et du théâtre; et aussi, c' est pour cela que leurs exigences " conditionnent ,, , dans une certaine mesure, toute espèce de drame ou de discours » *(L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle,* Paris, 1899, p. 43).

II.

MATERIA DEL DRAMMA. IL VERSO.

Innanzi tutto della materia, per la quale il dramma va regolato dalle medesime leggi che ogni altra forma di poesia; o piuttosto, ogni altra forma di poesia è tenuta nell' ambito degli « avenimenti fortunosi del mondo », perchè fuori di esso il dramma non sarebbe nè compreso nè accetto.

Sta fermo nel pensiero del Castelvetro che un argomento, non importa a qual genere destinato, è monco, se non ha la potenzialità di salire sulla scena; onde materia poetica e drammatica è quella sola che « è atta ad essere intesa da un comune cittadino, il quale non sia assottigliato negli studi delle scienze et delle arti » (p. 22): campo ben limitato, che comincia e finisce cogli interessi e le passioni elementari della vita. Non pare la voce dello stesso Sarcey? Scrive questi : « C'est un enfantillage de prétendre faire du théâtre

un lieu d'enseignement. Le théâtre est une chose et l'école en est une autre. Il ne faut pas les confondre. Tenez pour certain, au reste, qu'on ne les confond pas longtemps. Le public a un merveilleux instinct. Quand M. Louis Figuier a voulu l'attirer en lui criant, comme le cuisinier au dindon : « Petit ! petit ! viens donc, c'est du théâtre scientifique ; je vais t'enseigner comment Gutemberg inventa l' imprimerie et Papin le bateau à vapeur », le public s' est sauvé à toutes jambes: il se méfiait. Le public se méfiera toujours des hommes bien intentionnés qui voudront faire au théâtre de la politique, de l'histoire, de la morale, de la science, tout enfin, excepté du théâtre » (1).

Argomenti *popolareschi* pel teatro ; e nello svolgerli è specialmente raccomandato di evitare :

1.° « Congiungimenti carnali o baci amorosi o altri atti lascivi.... perocchè conviene havere non solamente rispetto al rossore del popòlo, nel quale sono fanciulle et donne schife ; ma anchora è da havere riguardo a' rappresentantori, li quali malagevolmente si potranno indurre a fare atto vergognoso in cospetto del popolo, che paia verisimile ». Bella morale, nevvero?

2.° Fatti atroci come « uccidere, crucifiggere, impiccare, collare, martoriare, trasformare et simili ; perciocchè queste sono attioni le quali, se non sono operate davvero, riescono freddissime et dànno ai veditori il più delle volte da ridere, là dove sono introdotte per far piangere » (2).

---

(1) Dalla *Revue Bleue*, XIV, p. 299.

(2) Altrove (p. 57) la ragione per la quale fatti di sangue dovrebbero essere evitati sul palco, pare sia un po' diversa: « Per la

3.° Azioni « che tirino con esso loro tante genti et tanta moltitudine di cose che non potrebbono capere nel luogo troppo stretto et corto ».

4.° Azioni che avvengano in altro luogo e in altro tempo che dove e quando la rappresentazione si compie; se il bisogno lo richiedesse, queste si portano a conoscenza del pubblico per l' introduzione di messi o pei personaggi medesimi della favola, che incidentalmente le narrino (p. 159).

5.° Azioni « invisibili, le quali non si comprendono se non colla mente, come sono le visioni, i sogni, l' apparizioni de' morti, i pensamenti del cuore et simili; le quali non si possono far vedere, come si conviene, di fuori agli orecchi » (p. 550).

***

Quanto al verso, essendo comedia e tragedia forme particolari di poesia, la quistione era implicitamente risoluta in senso concorde e logico: il metro, benchè fuori l' essenza della poesia, convenirle a causa dell'armonia che tanto può e piace all' uomo. Nondimeno la pratica non tenne calcolo di questa ragione e specie le comedie furono quasi tutte scritte in prosa; anzi la pratica parve ricevesse il suggello dell'autorità di Agostino Michele in un « Discorso in cui si dimostra come si possono scrivere le Tragedie e le Comedie in prosa »

---

malagevolezza del rappresentare et di fare atti verisimili non s' inducono in palco uccisioni o altre cose tali difficili a rappresentarsi con dignità, et conviene che si facciano fare fuori di palco et poi raccontare ad un messo ».

(1592) e di Paolo Beni, che tenne linguaggio addirittura rivoluzionario nella « Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere » (1600).

Il Castelvetro conchiude in modo affatto contrario e per motivi che assegnò egli pel primo, invertendo al solito l'ordine della dimostrazione. Qualunque forma di poesia non può fare a meno del verso, perchè questo è necessario al dramma. Come proceda nell'argomentazione abbiamo già visto; ora resta a vedere su che si fonda per affermare la necessità della forma legata nel dramma: punto di partenza. Prima, sul fatto che il verso, fonte di meraviglia e di piacere, ne rende più intenso e più largo l'effetto, più facile lo scopo. Ma non è la prova decisiva, quella di cui fa gran lode il Gravina. « I critici, scrive costui nello *Studio sull'Endimione,* a lor uso combattono coi lor capricci e con queste non so quali proprietà e generi e specie e differenze ed altre belle voci; delle quali si appagano, nè cercano più oltre; e poi nudi e scarsi d'ogni ragione per sola autorità d'altri promulgano editti. Solamente il Castelvetro, il quale par filosofo tra i critici, reca per ragione che, dovendo gli istrioni rappresentare al popolo in ampissimo teatro ed alzare assai la voce per essere intesi, con più facilità potean ciò fare nei versi, che col nerbo loro, con la forza d'un metro ben inteso poggiano in su e sollevano il vigore del petto, che nella prosa, la quale per se stessa sdrucciola e cade. Ben mi par sensata questa ragione... » (1).

---

(1) *Opere scelte* (ediz. cit.), pp. 367-8.

Procede così il Castelvetro: un dramma perfetto deve avere quanto gli è necessario per salire sulla scena ed arrivare agli orecchi del numeroso pubblico, sin negli angoli più remoti della piazza, dove si leva il palco. Però occorre che i recitanti parlino ad alta voce, più che non convenga a comprendersi fra loro in luogo breve; e allora « parranno o sordi o pazzi ». Il che sarà evitato nei ragionamenti in versi « portando per forza con esso seco il verso lo 'nalzamento della voce » (p. 23). Quindi si usò ed usa il verso; e delle varie misure « il tetrametro si assegnò al ballatore cantante et il giambo ai ragionatori et l' hessametro al narratore, conformandosi il muovere et lo stare del verso col muovere et con lo stare della persona che gli adopera. Et oltre a ciò, il giambo s' assegnò ai ragionatori, cadendo spesso nei ragionamenti più che altro verso. Et l'hessametro si assegnò al narratore, confacendosi la dignità sua et la capacità con la dignità et con la grandezza della materia che si dee narrare ».

Come si vede, il comentatore, fedele ad Aristotile, non esce dalla terminalogia greca e dall' uso delle letterature classiche; l' importante era indicare i versi che sarebbero stati da preferire nella lingua volgare; egli si passa di questa ricerca pel dramma, e solo per l'epopea, detto che il verso « col quale si dee palesare una favòla grande, varia antica et magnifica, dee essere tenuto con una catena che non sia spezzata, ma continuata et atta a ricevere τὴν περιβολὴν καὶ τὴν μεσότητα... »; afferma che tale era « la catena del verso heroico della lingua greca et della latina; ma non è già tale la catena dell'ottava rima della lingua vulgare » (pp. 539-49).

Quale dunque? Forse lo *sciolto* che, stando al Tristino, risponde meglio d'ogni altro alla continuità della materia. « Io..., volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da' Goti,* la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime, che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio, perciochè non mi pareno atte a materia continuata, sí per lo accordare spesso le desinentie, dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì etiandio perchè in esse si convien sempre havere relatione da dui versi a dui versi, over da tre a tre o da quattro a quattro o da otto a otto e simili: la qual cosa è solamente contraria alla continuatione della materia e concatenatione de' sensi e delle costruttioni; e però levai lo accordare le desinentie e ritenni il verso cioè lo endecasyllabo, per non essere in questa lingua altra sorta di versi, che sian più atti a materia continuata, nè migliori di quelli, essendo lo endecasyllabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupatione di tempo, come di capacità di sententie, di vocaboli e di costruttioni; e questi tali endecasyllabi sono... versi giambici, trimetri, catalettici, i piedi dei quali sono composti di sillabe acute e di gravi.... et in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti e diconli versi sciolti, per essere liberi dal convenire accordare le ultime desinentie, laonde sono attissimi a tutti i poeti dragmatici. Questo adunque sarà il verso che secondo il parer mio allo Heroico si conviene » (1).

Contrario al parere del Castelvetro e alla pratica del

---

(1) *Tutte le opere*, Verona, 1729, II, pp. 114-5.

Trissino, il Pigna osserva: « Molto meglio stato sarebbe che il padre della Sofonisba — la prima favola drammatica a comparire con questo sciolto — generato non havesse nel medesimo verso l'Italia, che è poesia epica: et perciò degna di pensati et pesati numeri, i quali l'energia loro hanno nelle rispondenti rime et non nelle slegate » (1). Il fatto è che la posterità al Trissino non rimprovera la innovazione in sè e per sè, ma la scarsa abilità colla quale lo maneggia. « Fu sperimento non fortunato; chè ben altra maestria sarebbe occorsa a rendere atto un tal metro alla narrazione distesa! L'acquea fluidità degli sciolti trissiniani, isocroni perchè privi d'ogni varietà nella disposizione degli accenti e d'ogni artifizio di cesure, viene a noia anche ai lettori meglio corazzati di *robur et aes* » (2).

---

(1) *I Romanzi*, Vinegia, 1554, p. 63.

(2) FLAMINI F., *Il Cinquecento*, p. 160.

III.

UNITÀ DRAMMATICHE.

Nella storia delle unità drammatiche il Castelvetro ha un posto d'onore — triste onore! —, poichè al concetto di qualcuna diede forma precisa, a qualche altra notevole sviluppo.

Niuno penserà più che nella Poetica di Aristotile si trovi, nonchè un precetto, un consiglio riguardo all'unità di tempo, un cenno riguardo a quella di luogo: pure è da lui che si pretese farle scendere; e la sua Poetica fu il tronco su cui i critici della Rinascenza innestarono e fecero ingrandire questo ramo.

Benchè le due ultime *Divisioni* della Poetica del Trissino non vedessero la luce che nel 1563, pare nondimeno certo che nel 1529 fossero a buon porto, e che se non vennero presentate al pubblico insieme alle altre, ciò è dovuto al fatto che mancavano solo dell'*estrema mano* e l'autore era troppo *occupato nell'Italia liberata*

dai Goti, per badare ad esse (1). Sicchè, « la Poetica del Trissino può essere con giustizia e ragione considerata come la prima che tratti delle unità » (2). I capitoli consacrativi al Poema drammatico, osserva il Breitinger, non sono che una parafrasi, alle volte letterale, della Poetica di Aristotile (3); ed è sulle orme di questo che, continuando il paragone tra epopea e tragedia, scrive: « E ancora nella lunghezza sono differenti, perciò che la tragedia termina in un giorno, cioè in un periodo di sole o poco più, ma gli eroici non hanno tempo determinato, si come ancora da principio nelle tragedie e nelle commedie si soleva fare, *ed ancora oggi dagli indotti poeti si fa* » (4). « On le voit du premier coup, scrive lo stesso Breitinger, les mots soulignés sont un renfort ajouté par Trissino à la remarque d'Aristote, une espèce d' interpolation qui veut forcer la main à l' historien de la tragédie grecque, en le poussant dans la voie du précepte. Voilà donc un premier témoin en faveur de l' unité de temps » (5).

Segno di manifesta intolleranza offre in seguito anche il Giraldi, nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, pubblicato a Venezia nel 1554, ma finito sin dal 20 aprile 1543 (6), allorchè

(1) Cf. TRISSINO, *Tutte le Opere*, II, p. 87; EBNER, Op. cit., p. 58.

(2) EBNER, Op. cit. p. 58.

(3) *Les unités d' Aristote avant le Cid de Corneille*, Genève, 1895, p. 6.

(4) Op. ed ediz. cit., II, p. 95.

(5) Op. ed ediz. cit., p. 7. — Cf. anche BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres* etc., p. 69.

(6) Cf. EBNER, Op. cit., p. 63.

tenendo d'occhio la frase « μίαν περίοδον ἡλίου », limita allo « spatio di un giorno o poco più » l'azione drammatica (1). Ma che giorno, artificiale o naturale, di 12 o di 24 ore? Alla quistione, non avvertita affatto per l' innanzi e quindi neppure tocca, risponde, non precisamente nel senso più largo, il Robertello, nelle cui *Explanationes,* edite nel 1548, un *giro di sole* piglia il valore di giorno artificiale: « maxime aequum est ut actionis imitatio sit quae uno die videatur absoluta; noctu enim homines conquiescunt indulgentque somno; neque quidpiam agunt aut ulla de re inter se colloquuntur » (2). Ma come, oppone il Segni (1549), come si fa ad escludere la notte, se la notte appunto, nel tempo che i buoni dormono, i malvagi consumano gli omicidii ed altre cose simili, che sono materia ordinaria della tragedia? Un giro di sole, un giorno; ma il giorno naturale, 24 ore! (3).

In terreno apparentemente più solido porta il problema il Maggi (1550), « Cum igitur, scrive questi, Tragoedia atque comoedia (nam utrique eadem est temporis ratio) prope veritatem, quoad fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatio, duabus tribusve ad summum horis, quanto nimirum tempore Tragoedia vel Comoedia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur. Fingamus enim in aliqua tragoedia comoediave nuntium in Aegyptum mitti, ut rediens aliquid nuntiet, quis profecto specta-

---

(1) Edizione Daelli, Milano, 1864, P. II, pp. 10-1.

(2) Op. ed ediz. cit., p. 49.

(3) *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco.* Firenze, 1549, pp. 289-90.

tor, si post horam hunc redeuntem illinc, in scenam introduci videat, non exibilabit, explodetque et rem a poeta omni prorsus ratione carentem, factam praedicabit? » (1)

Le stesse ragioni e ispirate parimenti a un eccessivo realismo, a una malintesa verosimiglianza, riaffaccia lo Scaligero (1561): « Res ipsae deducendae disponendaeque sunt ut quamproxime accedant ad veritatem.... Nam mendacia maxima pars hominum odit ». Ed esemplifica anch' egli come il Maggi, conchiudendo a proposito della favola di Ceice, come è narrata da Ovidio: « Ex ea si tragoediam contexes, neutiquam a disgressu Ceycis incipito. Quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur, haud verisimile est et ortam tempestatem et obrutam navem eo in maris tractu, unde terrae conspectus nullus » (2).

A questi due ultimi nomi si collega l'opera del Castelvetro (1570); il quale sugli altri ha il vantaggio di maggior precisione nei termini, di una dimostrazione più ampia e più finita, ed anche il merito di aver messo innanzi un nuovo elemento: il *comodo degli spettatori;* chè il Robertello, come s' è visto, aveva parlato solo di *abitudini degli attori*, o meglio delle persone che gli attori rappresentano. L' azione drammatica non va oltre le 12 ore; Aristotile l' *ha* — si noti che passo sulla via delle affermazioni arrischiate e timide dei predecessori! — l' *ha per cosa fermissima et verissima* (p. 157); ma la ragiona non è quella che vuole egli, la

---

(1) VINCENTII MADII BRIXIANI et B. LOMBARDI *in Arist. librum de Poetica communes annotationes,* Venetiis, 1550, p. 93.

(2) *Poetica*, p. 145.

capacità mnemonica del pubblico, il quale non potrebbe ritenere una favola troppo lunga; allora bisognerebbe ridurre a limiti anche più stretti l'epopea: segnius irritant animos demissa per aures.... Il vero motivo è da cercarlo altrove, « nella rappresentatione et nell' agio de' veditori, occupando tanto spatio di tempo la rappresentatione quanto occuperebbe una verace operatione et non potendo il popolo stare in theatro senza disagio insupportabile più di dodici hore » (p. 171): due pensieri, dei quali l'uno tocca la favola e l'altro il pubblico.

Dichiarando meglio il primo, Castelvetro scrive: « Della grandezza della favola che è sottoposta ai sensi et comprendesi colla vista et l' udito insieme è da dire che sia tanta quanta sarebbe quella di un caso fortunoso degno d' historia che avenisse veramente, essendo di necessità che corra tanto tempo in rappresentare questo caso della favola immaginato, poichè le cose si pongono in luogo di cose et le parole diritte in luogo di parole, quanto corse in simile caso o correrebbe, mentre veramente avenne o avenisse. Perchè si può dire che la grandezza della favola, la quale è cosa artificiale, in quanto è sottoposta ai sensi, sia uguale alla grandezza della verità del caso fortunoso et che ella tenga quel luogo che tiene pogniamo la figura, quand' è d' uguale grandezza all' huomo vivo figurato » (p. 163). L'argomento fu continuato anche dopo; lo si trova fin nel secolo XVIII usato dal Voltaire (1).

Uguaglianza di durata tra azione e rappresentazione: e queste aventi ambedue la loro misura nel tempo che « i

---

(1) Cf. Breitinger, Op. cit., pp. 13, 56-7.

veditori possono a suo agio dimorare, sedendo in theatro, il quale io non veggo che possa passare il giro del sole, come dice Aristotile, cioè hore dodici: conciosiacosachè per le necessità del corpo, come è mangiare, bere, diporre i superflui pesi del ventre et della vesica, dormire et per altre necessità, non possa il popolo continuare oltre il predetto termine così fatta dimora in theatro » (p. 109).

La fantasia dello spettatore, la forza del poeta? Per Castelvetro nè l' una nè l' altra influisce menomamente sulla verità della rappresentazione; perchè soggiunge: « Nè è possibile dargli ad intendere—agli spettatori—che siano passati più dì e più notti, quando essi sensibilmente sanno che non sono passate che poche hore, non potendo l' inganno in loro haver luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso. Per la qual cosa veggansi Plauto et Terentio come si possono scusare di non haver errato, che in alcune comedie loro hanno fatto rappresentare l' attione più lunga d'un giorno » (p. 109). Osserva l'Otto: « Castelvetro verbannt hiernach die Illusion fast ganz aus dem Theater. Er weiss nicht, dass der Zeitsinn der Menschen sehr der Täuschung zugänglich ist, vermöge dessen man innerhalb eines Aktes, der eine Stunde dauert, das Abendroth, die Nacht und auch die Morgendämmerung nach einander sehen kann. Es zeugt von gewisser Rohheit der Auffassung, so die Zeit der Aufführung mit der Zeit der Handlung gleich machen zu wollen » (1).

In questo fatto però il Castelvetro si mostra assai

(1) Op. cit., XXI.

più logico di coloro che, non consentendo nell' uguaglianza di durata tra azione e rappresentazione, concludevano poi che l' azione « bisogna che nella tragedia sia tale che, quando veramente fosse accaduta, non havesse preso più tempo che quanto contiene un giorno artifitiale; acciocchè, dovendo quelle tre o quattro hore, che si concedono all' imitatione et rappresentatione, rappresentare il tempo di tutto un giorno per liberare gli spettatori dal tedio et dal fastidio et anchor dall' incomodità che seguirebbe loro, se tutto il giorno durasse la rappresentatione, si venga in questo modo a salvar meglio la verosimiglianza, come è manifesto » (1). Sebbene non nominata, l'immaginazione, o, come ha il Buonamici, l'*intelletto dell'uditore* (2), renderebbe verosimile la differenza di alquante ore; e perchè non anche di alquanti giorni, mesi o anni? La quistione è in un punto: ammettere o no il giuoco della fantasia, credere o no possibile che lo spettacolo astragga dai sensi e si sollevi in un mondo dove tutto è continuo; il più e il meno allora può essere consigliato dal rispetto per Aristotile, non dalla ragione.

Come v' è un termine massimo alla durata dell' azione drammatica, ve ne è anche uno minimo: questo al pari dell' altro è segnato da un riguardo al pubblico: incomodarlo, chiamarlo in teatro per opera troppo breve, lo disgusterebbe: « due hore o più, non poten-

---

(1) PICCOLOMINI, *Annotationi* etc., p. 97. — Così anche il GIRALDI, che dava all'azione tragica « lo spatio di un giorno overo di poco più, il quale spatio di tempo si finge in quelle tre o quattro hore o sei al più della rappresentatione » (Op. ed ediz. cit., P. II, p. 20).

(2) *Discorsi Poetici*, ediz. cit., p. 109.

dosi restringere in tanto breve tempo, che il popolo si sdegnasse, se si vedesse essere stato invitato in theatro con tanto suo disagio per un'hora o per due anchora » (p. 168).

Gli dà a ridere piuttosto che a pensare—nondimeno la discute — la ragione messa innanzi da Aristotile, che una rappresentazione eccessivamente breve sfuggirebbe alla memoria, come le cose eccessivamente piccole sfuggono all' occhio. Del resto, componimenti drammatici che durassero anche meno, ai tempi del Castelvetro non mancavano: la *Maiana* del Cecchi, per esempio, nel cui prologo si avverte che tratterrà gli spettatori non più di un' ora e mezzo.

Quale tra gli estremi di dodici e due ore fosse il punto giusto, il Nostro non dice: ma in ciò i poeti drammatici del tempo erano d'accordo e chiari. Quasi nessuna delle opere rappresentate nel secolo XVI esige più di quattro ore. « E se volete sapere, scrive il Giraldi nel noto discorso, il tempo determinato per tutta la rappresentatione.... giudico che non fia se non bene che il poeta misuri col giuditio il tempo, sì che senza increscimento degli spettatori finisca la favola e mi credo io che la rappresentatione della Comedia non voglia meno di tre ore nè quella della tragedia meno di quattro. E questo tempo dell'una e dell'altra ho veduto io convenevole alle mie favole: perchè l'attentione degli spettatori... mi ha dato segno che troppo lunga non sia loro paruta la rappresentatione condotta in iscena fra quello spatio di tempo » (1). Ma il Giraldi non tenne

(1) Op. ediz. e parte cit., p. 8.

sempre questa misura; è noto che la sua *Didone* rappresentata richiese sei ore e n' ebbe biasimo; biasimo che, per la stessa ragione, toccò anche al *Pastor Fido* del Guarino (1).

Nasce un dubbio: E non potrebbesi dividere in più parti una tragedia troppo lunga e rappresentarne una al giorno? Fu un uso del Medio Evo, che continuò per intiere settimane la rappresentazione dei Misteri (2); e anche dell'antichità per le trilogie. Risponde il Castelvetro: « Io non saprei negare che non si potesse fare; ma è da por mente che dopo il primo giorno, venuta la notte, nella quale le persone della tragedia operano alcuna cosa, non sarebbono nè vedute, nè udite dal popolo, che fosse tornato a casa sua et con grandissima difficoltà si potrebbono ordinare le cose, sì che il dì secondo fosse pieno di faccende et di ragionamenti memorevoli et meritevoli d'essere ascoltati. Et con maggiore difficoltà si potrebbe riempire il terzo di materia convenevole senza mutare il palco et fare nuova spesa et gravare i rappresentatori ad imparare più che non comporta la loro memoria. Nè credo che il popolo volesse perdere più dì continui in vedere et in udire, convenendogli attendere ai suoi mestieri et lavorare et guadagnarsi il vivere » (pp. 110-11).

Checchè ne dica, è certo che intorno a lui ciò praticavasi e senza inconvenienti; « qualche volta, affer-

---

(1) Cf. SALVIATI, *Giudizio sul Pastor Fido*, in *Prose inedite*, Bologna, 1873, p. 94.

(2) Cf. D'ANCONA, *Le Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877, I, pp. 381-3.

ma il D'Ancona, le rappresentazioni prendevano troppo tempo e si correva pericolo di stancare gli uditori.....

> La storia è lunga, abbiate pazïenza
> Ch' altro non puossi etc.,

dicesi nella *Santa Eufrosina*. A ciò rimediavasi col tagliarle in due e ad un certo punto si licenziava il pubblico, invitandolo pel giorno appresso » (1). E così si sa essersi fatto anche per la *Santa Felicita*, pel *Costantino*, per la *Rosana* (2).

Ricapitolazione e conclusione del pensiero del Castelvetro : « La favola della tragedia quanto appartiene a mandarla ad esecutione ha i suoi confini, non potendosi distendere in più lungo spatio di tempo di dodici hore, per quelle ragioni che sono state di sopra da me addotte , nè restringere in tanto brieve termine che il popolo si sdegnasse, se si vedesse essere stato invitato in theatro con tanto suo disagio per un' hora o per due anchora. Et quantunque non sia precisamente determinata la certezza del tempo nel quale debba essere dato fine alla tragedia , sì come è determinato quel tempo, oltre il quale il fine non dee passare.....; nondimeno non è che simile grandezza non sottogiaccia all'arte et che coloro li quali la sprezzano, allungando la tragedia oltre le dodici hore, non pecchino et non sieno da biasimare ; sì come non è da lodare Plauto, che in alcuna favola delle sue comedie, si è disteso oltre il predetto confine. Sì come dall' altra parte sono

---

(1) Op. e vol. cit., p. 348.

(2) Cf. lo stesso D'ANCONA, Ibidem.

da biasimare coloro che restringono la grandezza legittima della favola et le dànno prima fine che non bisogna, non tirandola oltre ad un brieve termine, come sarebbe quello di due hore o più » (pp. 168-9).

***

Se per l' unità di tempo, l'opera del nostro fu niente più che esplicazione del pensiero altrui; per quella di luogo fu tale che meritamente se ne deve attribuire a lui la paternità. Le parole e le osservazioni dello Scaligero solo ove fossero state compiutamente svolte fino alle ultime conseguenze, avrebbero potuto menare alla medesima conclusione; rimaste allo stato embrionale, influirono appena ad aprirle la via. Infatti quando critica Eschilo e Sofocle nei cui drammi « Delphis Athenas aut Athenis Thebas momento temporis *quisquam profectus est* » (1), lo Scaligero parla di esigenze di tempo non di luogo; e in ciò, come in moltissime altre cose, nota lo Spingarn, « segue semplicemente il Maggi che dà del ridicolo a uno scrittore drammatico, il quale in un' ora spedisca e faccia tornare un messo dall' Egitto » (2). Tutt' al più egli contrasta che non si possa con apparenza di verità spostare la scena da un luogo ad un altro lontano più ore di cammino, più di quelle lasciate all'azione; ma non dice che debba mantenersi identica da capo a fondo in un unico sito; ciò che importerebbe l' unità di luogo, come si è intesa poi.

Nel Castelvetro siamo molto più innanzi: l'afferma-

---

(1) *Poetica*, p. 145.

(2) Op. cit., p. 96.

zione dell'unità di luogo è già qualche cosa di distinto, una nuova regola, una nuova legge a parte; solo che parlandone sempre accanto all'unità di tempo, il mezzo termine del sillogismo è uno per la prima e per la seconda. Che impedisce che la rappresentazione segua in uno spazio di tempo più corto di quello in cui seguì l'azione? « Il senso », risponderà egli; il senso degli uditori non permette inganno quanto al tempo; « a fortiori » non ne permetterebbe quanto al luogo; chè gli occhi, meglio di qualsiasi clepsidra e senza bisogno di calcoli, avvertono subito e immediatamente che è una camera da letto dove, per esempio, un momento prima era una sala di consiglio, che ad un magnifico palazzo si è in un attimo sostituito un paesaggio, ad un giardino un deserto e via. Una trasformazione delle cose stesse? E sarebbe un miracolo, non credibile, e anche fuori della quistione. Che proprio la favola si svolga in un luogo diverso dal primo, lontano o vicino che fosse? E sarebbe impossibile e anche meno credibile; chè allora col luogo ove gli istrioni si muovono dovrebbe mutarsi anche quello dove gli spettatori siedono; e appunto questi « sensibilmente sanno » di non essersi mossi: quindi l'inganno ossia l'illusione non può avere luogo. Onde è che alla tragedia e alla comedia « conviene havere per soggetto un'attione avenuta in picciolo spatio di luogo et in picciolo spatio di tempo; cioè in quel luogo et in quel tempo dove et quando i rappresentatori dimorano occupati in operatione et non altrove nè in altro tempo.... Il luogo stretto è il palco » (p. 109).

L'Ebner contrasta al Breitinger trattarsi di unità; e ritiene piuttosto che il Castelvetro fosse per una limitazione del diritto di menar qua e là in luoghi lontani

la scena, per la strettezza di luogo: « Beschränkung des Ortes der Handlung ». Secondo lui, quegli che proprio parlò di unità « mesme lieu » fu, qualche anno più tardi, Jean de la Taille in Francia e Filippo Sidney in Inghilterra (1).

Che il Castelvetro poteva essere più chiaro e più esplicito, non si nega; ma che non intendesse di unità di luogo è contro lo spirito e la lettera del testo; cioè, non vi sono le parole che il diligente critico vorrebbe, ma il concetto v'è e fin troppe volte ripetuto. Innanzi tutto, *doveva esserci*; chè, come osserva lo Spingarn, quando il tempo dell'azione è limitato al tempo della rappresentazione, segue di necessità che il luogo dell'azione sia anch'esso limitato al luogo della rappresentazione; più l'azione e la rappresentazione coincidono e più stringente diviene il bisogno di circoscrivere il luogo come il tempo (2); ora nessuno, ch'io sappia, tra gli scrittori del Rinascimento ha battuto più del Castelvetro sul principio che la poesia rappresentativa spende tante ore in rappresentare le cose quante se ne spendono a farle. *C'è difatti.* « La mutatione epopeica può tirare con esso seco molti dì et molti luoghi et la mutatione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata et un luogo » (p. 534). « Lo spatio di luogo nella tragedia è ristretto non solamente ad una città o villa o simile sito; ma anchora a quella vista che sola può apparire agli occhi di una persona » (p. 535). « La tragedia non può rappresentare attione avenuta se non in un luogo » (p. 365). « Nella tra-

---

(1) Op. cit., pp. 41-2.

(2) Op. cit., p. 94.

gedia non è lecito rappresentare molte parti fatte in un tempo in diversi luoghi, se non per mezzo di messi et di profetie » (p. 536). « La tragedia non rappresenta se non quella parte che monta in palco et l'epopea rappresenta quelle parti anchora che avengono in diversi luoghi » (p. 536). In antitesi con *diverso* — come sempre nel parallelo fra tragedia ed epopea — , *uno* non ha forse valore di *stesso, medesimo*? E che s' intenda d' unico spettacolo, si scorge anche meglio dal fatto che l'epopea, a suo parere, ha un vantaggio di varietà sulla tragedia, obbligata a limiti di tempo e di luogo (p. 536). Lontano di cento miglia e di parecchie ore o solo di un miglio e di soli pochi minuti, la varietà del luogo, dell' ambiente e quindi della descrizione vi sarebbe sempre nel dramma come nell' epopea; e ciò appunto il Castelvetro non concede. Insisterà ancora l' Ebner? E senta: « La meglio nota delle molte imprese dei trattatisti del cinquecento consiste nello stabilimento delle *tre unità*, che non si sa poi perchè si chiamino così e come c' entri qui l'*unità*: dovrebbe dirsi, tutt'al più, la *circoscrizione* o la *cortezza* del *tempo* e l '*angustia* del *luogo* e l' arbitraria limitazione delle azioni a una *certa classe di azioni* » (1).

Non dal solo passo citato da lui, ma da quello e da altri molti riportati addietro « il résulte, diremo col Breitinger, 1° que Castalvetro adopte la théorie de la poétique de J. C. Scaliger (che è poi anche quella del Maggi) sur l' identité de la durée de l'action et de la représentation; 2° que c' est de 1570 (anno in cui fu

(1) CROCE, *Estetica*, p. 468

pubblicata la Poetica del Castelvetro) qu'on distingue formellement une troisième unité, celle de lieu; 3° que Sir Philip Sidney, dans son *Apology for Poetry*, écrite peu après 1580 et publiée en 1595, a puisé dans Castelvetro plusiers de ses raisonnements et de ses exemples (comparez surtout les passages respectifs sur Plaute et Térence) » (1).

***

L'unità di azione che fu per gli antichi e pei moderni la sola unità necessaria, dal Castelvetro è intesa e spiegata in modo assai curioso. Farne una legge sarebbe inutile; quando lo scrittore ha osservate le altre due, la terza viene da sè, anche senza volerla; chè, dove il luogo è limitato e il tempo breve, è impossibile un'azione larga e complessa di vari avvenimenti. Così l'ordine di causalità è invertito: negli scrittori classici le unità di tempo e di luogo sono un corollario, forse anche inavvertito, dell'unità di azione; nel Castelvetro questa è conseguenza di quelle, unicamente da esse determinata. Se alcuno riuscisse a conciliare l'argomento il più vario e molteplice col tempo e il luogo assegnato al dramma, l'arte non avrebbe di che dolersi. Non segue la poesia le orme della storia? E questa ha forse vincolo di sorta per l'ampiezza dell'a-

---

(1) *Revue critique d'Histoire et de Littérature*, VIII, pp. 479-89. La stessa comunicazione è inserita nell'*Archiv für das studium der neueren Sprachen* etc. von L. Herrig, LXIII, p. 127. Cfr. anche ROBERT, *La Poétique de Racine*, Paris, 1891, p. 349.

zione? In linea generale, astrattamente, non regge la regola che, « l'attione riempiente la favola sia una et d' una persona sola et, se pure sono più attioni, che l'una dipenda dall'altra ». Osservate la storia dell'arte drammatica: « Noi troviamo in ogni tragedia et comedia bene ordinata et atta a rendere maggiore diletto non una attione sola, ma due, le quali alcuna volta non paiono avere tutta quella dipendenza l' una dall'altra secondo necessità o verisimilitudine che potrebbono havere; et per aventura si potrebbe rappresentare ciascuna di loro separatamente »..... « Quantunque si potesse mostrare ciò con esempi assai », egli ne apporterà due: l'*Ercole il forsennato* di Euripide o di Seneca e l'*Andria* di Terenzio. L' azione di Ercole che uccidendo Lico vendica l'ingiuria fatta a Megara è diversa e indipendente quasi dall'altra pur d'Ercole, che impazzito per opera di Giunone, si bagna le mani nel sangue della moglie e dei figli. Parimenti nell'Andria l' amore di Pamfilo per Gliceria e di Carino per Filomena sono due azioni di cui l'una non dipende dall'altra « per necessità e verosimilitudine » (p. 174).

Questo sforzo a trovare due azioni in tutti i drammi — ben ordinati et atti a rendere maggiore diletto — ricorda una mossa analoga del Mazzoni che « valoroso paladino degli antichi poeti, per amore dell'Ariosto e inclinazione alle teorie del giorno, garante il Tasso, sottilizzava in presenza di Guido Ubaldo, Duca di Urbino, per dimostrare a ogni costo che due sono le azioni del Furioso, come due sono quelle d'Omero, che due sono gli sdegni di Achille, l'uno contr'Agamennone e l'altro contro Ettore, come due sono le guerre

combattute dai Paladini Franchi, l'una intorno a Parigi, l'altra intorno a Biserta » (1).

Conchiudendo, il Castelvetro contro Aristotile che dell'unità d'azione vuol fare un precetto e a sostenerla *non sa apportare* altro esempio che quello d'Omero e dei tragici, osserva: « Ma egli si poteva bene avedere che nella tragedia et nella comedia, la favola contiene un'attione sola o due, le quali per dipendenza possono essere riputate una o piuttosto d' una persona che d'una gente, non perchè la favola non sia atta a contenere più attioni, ma perchè lo spatio del tempo al più di dodici hore nel quale si rappresenta l' attione, et la strettezza del luogo, nel quale si rappresenta l'attione, non permettono moltitudine d'attioni o pure attione d'una gente, anzi, bene spesso non permettono un'attione intera, se l'attione è alquanto lunga. *E questa è la ragione principale e necessaria*, perchè la favola della tragedia et della comedia dee essere una, cioè contenere un'attione sola d'una persona o due stimate una per la dipendenza » (pp. 178-9).

Anche la quantità e lunghezza degli episodii è determinata dal criterio del tempo: la poesia drammatica non ne accoglie nè *lunghi in misura* nè spessi in numero: « et la ragione è evidente. La rappresentativa non può contenere attione che passi lo spatio d' un giorno ». Accorciarli neppure sarebbe possibile; non altrimenti che la favola, gli episodii che si rappresentano, « richiedono tanto spatio di tempo, quanto richiederebbono così fatte attioni, se veramente avenissero » (p. 381.)

(1) BENEDUCCI, Op. cit., p. 19; cf. anche TASSO, *Opere*, II, p. 365.

Con ciò non è detto che il Castelvetro non consigli di dare la preferenza ad argomenti, il più che sia possibile brevi; come prima di lui lo Scaligero (1) e dopo il Racine (2), anch'egli ritiene che il valore del poeta si vede appunto dove riesca « à faire quelque chose de rien »; e, s'intende, « a mostrare, come direbbe il Johnson, più quel che è possibile, che quel che è necessario ».

Ma sulla quistione tornerà a proposito dell' *epopea.*

---

(1) « Argumentum ergo brevissimum accipiendum est: idque maxime varium multiplexque faciendum » (*Poetica* p. 145).

(2) *Préf. de Bérénice.* Cf. anche ROBERT, *La Poétique de Racine,* etc., pp. 220-2.

IV.

LA TRAGEDIA.

La definizione aristotelica della tragedia contenta il Castelvetro nelle parole; ma, dubbia nel senso, non riesce a risparmiarsi le torture alle quali era venuta abituandosi negli artigli della critica più o meno dissidente.

« È tragedia rassomiglianza di attione magnifica compiuta, che habbia grandezza, di ciascuna delle spetie di coloro che rappresentano con favella fatta dilettevole separatamente per particelle et non per narratione: et oltre a ciò induca per misericordia et per ispavento purgatione di così fatte passioni » (p. 113).

In queste ultime parole, in cui è designato lo scopo della tragedia, è anche indicato che essa non può essere costituita che di fatti dolorosi non meritati da chi li soffre e capaci di cogliere anche noi; fuori di queste condizioni non si può concepirla, poichè non sarebbe nè *spaventevole*, nè *miseranda*. Il Castelvetro ne con-

viene; ma ad un certo punto dà in una nota che tradisce il dissidio fra il comentatore ed il dialettico, su cui pesa la forza di principii assoluti e inconsulti; perchè la tragedia non potrebbe servirsi anche di cose liete? « A me pare bene che ciò non sia stato provato da Aristotele ». Aristotele per contraddire a Platone « non vuole approvare altra maniera di tragedia che quella la quale secondo lui è di pro a costumare bene il popolo et purga con lo spavento et con la compassione queste medesime passioni et le scaccia dall'animo del popolo...; et è tanto intento a questa cosa che non s' avede di contradire a sè stesso et alle cose dette a dietro. Perciochè, se la poesia è stata trovata principalmente per diletto et non per utilità, come egli (chi, l'Autore o lo Spositore della Poetica, Aristotile o Castelvetro?) ha mostrato là dove parla dell'origine della poesia in generale; perchè vuole egli che nella tragedia, la quale è una parte di poesia, si cerchi principalmente l' utilità? Della quale o non si dee tener conto niuno o almeno non se ne dee tener tanto che per suo rispetto si rifiutino tutte le altre maniere di tragedie le quali ne sono prive » (p. 275). Sit ius liceatque; ma il componimento sarà tutt'altro da quel che si è convenuto di chiamar *tragedia*. Scrive il Tasso: « Muovono le azioni tragiche l'orrore e la compassione e dove manchi il miserabile e lo spaventoso, non sono più tragiche » (1). E il Corneille: « S' il ne s' y rencontre point de périls de vie, de pertes d' État ou de bannissements je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie ».

(1) *Opere*, V, p. 495.

Anche di recente Ulrico von Wilamowitz-Moellendorff in uno studio sull' *Ercole* di Euripide ha definita in tal modo la tragedia attica, da farla apparire, per la parte esclusa, proprio sotto quella luce che il Castelvetro sogna (1); e giustamente il Weil gli osserva: « Avait-il donc (Aristotile) tort de regarder comme un trait distinctif du poème tragique d' émouvoir profondément les âmes, d' agir par la crainte et la pitié de nous faire frémir ou de nous tirer des larmes? Il me semble qu' on trouve dans toutes les tragédies antiques ce que le philosophe appelle πάθος, une souffrance soit morale soit physique, un malheur qui arrive ou qui menace seulement, n' importe: le dénouement de l' action peut être indifféremment heureux ou malheureux, si l' on a pas à déplorer une infortune qui accable le héros, il suffit qu' on ait tremblé à la voir suspendre sur sa tête » (2).

Ma in verità nel Castelvetro questo non è che il dubbio di un momento; la lotta s' ingaggia per quelli che dovrebbero essere i caratteri distintivi della tragedia e della Comedia.

Già dove Aristotile discorre dei diversi generi di poesia, il Nostro si dà gran da fare per convincere che lì si parla non di *migliori* e *peggiori* per vizio o virtù, ma di nobili e plebei. Riconosce che il testo come giace, gli

(1) « Eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden » (*Euripides Herakles,* Berlin, 1889, I, p. 107).

(2) *Études sur le drame antique,* Paris, 1897, p. 4.

sarebbe contro: bisogna saperlo leggere e ricordarsi che l'autore studia « in quanti modi l'uno huomo si possa dire migliore dell'altro et havendo cominciato dalla virtù et dal vizio, che sono il modo primiero da riconoscere il meglio dell'huomo et il peggio, lascia la 'nvestigatione predetta imperfetta » (p. 37). Se poco più lontano l'avesse menata, è fuor di dubbio che il pensiero suo interamente espresso non sarebbe stato altro da quello dell'interpetre. Non esclude infatti che la poesia abbia per fine di rassomigliare i costumi? Non afferma invece le mille volte che essa imita le azioni umane? « La nobiltà o stato reale et la viltà o lo stato privato costituiscono la differenza della poesia per cagione della materia; la quale nobiltà o viltà non si discerne per bontà o per malvagità, ma si discerne per portamenti, i quali portamenti, se sono informati di convenevolezza, scoprono la nobiltà et se sono informati di sconvenevolezza scoprono la viltà ». Ed avverte che per *convenevolezza* e *sconvenevolezza* intende modi e costumi che derivino da *accorgimento* e da *sciocchezza* e facciano fede non della bontà e malvagità dell'operante, ma della sua gentilezza o rusticità. Perchè poi convenga che le azioni dei nobili siano accompagnate da portamenti informati di convenevolezza e quelle de' vili da portamenti informati di sconvenevolezza « è cosa assai manifesta, conciosiacosachè il nobile si guardi a tutto suo potere da costumi simili a quelli del vile et per conseguente indegni della maggioranza et della nobiltà, nella quale si sforza di mantenere; là dove il vile vive secondo che l'appetito il tira, non curandosi che altri il reputi quello che non è » (pp. 36-7).

Sulle mire dell' anticipato armeggio nel Castelvetro

e in altri, non s' inganna il Piccolomini: « Ciò mi stimo io che dichino për poter ciò meglio accomodare alla distintione fra la tragedia et la commedia » (1). E che vale? La nave non scampa ai gorghi di Cariddi che per andare a rompersi contro lo scoglio di Scilla: se la teoria prestata ad Aristotile non regge, meno che meno sta in gambe l'altra che le si vorrebbe sostituire (2).

Motivi di ordine estetico a mettere nel grado sociale il segno distintivo dei due componimenti non ve ne sono; nondimeno la Rinascenza fu concorde in questo parere, che si sforzò di leggere nella Poetica, ma che in verità le era sceso da una tradizione antichissima, antica quasi quanto Aristotile, senza avere pertanto nulla di comune con lui. « Aristotile, nota il Butcher, indubbiamente vuole che gli attori della tragedia siano illustri per nascita e per posizione. La vita meschina e triviale di persone oscure non potrebbe offrire campo per un'azione grande ed importante, come quella della tragedia. Ma in nessuna parte dice che il grado apparente distingue la rappresentazione tragica come opposta alla comica; è la nobiltà morale che egli richiede; e questa — sulla scena francese o almeno nei critici francesi — è trasformata in una pomposa dignità, in quell' etichetta e decoro di corte, che sembrava esser proprio della classe alta. L'è uno dei tanti punti, nei quali la critica letteraria ha snaturati gli insegnamenti di Aristotile » (3). Invece Teofrasto, che

(1) *Annotationi*, p. 45.

(2) Cf. SPINGARN, Op. cit., p. 74.

(3) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics*, London, 1895, p. 220.

gli succedette nel Peripato, avrebbe definita la tragedia « ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις » e la comedia: « ἰδιωτικῶν καὶ πολιτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή » (1). E i Romani medesimi accettarono queste dottrine diffuse già presso i Greci. In un trattato di Evanzio Donato è scritto che la Comedia si occupa di uomini privati, che comincia triste e finisce tranquilla e felice, su tema inventato; la tragedia al contrario si occupa di personaggi ragguardevoli e storici e finisce terribilmente. Nel terzo libro dell' *Arte Grammatica* di Diomede, che si ispira al *De Poetis* di Svetonio, la tragedia è distinta dalla comedia per ciò che nella prima si introducono solo eroi, grandi capitani e re; e nella seconda i caratteri sono umili e privati; nella prima predominano uccisioni, esilii e lagrime; nella seconda amori e seduzioni (2). Nel VII secolo, Isidoro di Siviglia continua nell' istesso ordine d' idee: « Il poeta comico imita le azioni di uomini privati; mentre il tragico si appiglia a materie pubbliche e a storie di re. I temi tragici sono tessuti di vicende tristi e i comici di vicende liete » (3). E più innanzi dice che la tragedia riproduce storie di re infami e la comedia azioni di uomini privati, falli di giovani donne e amorazzi di meretrici (4). Nel *Catholicon* di Giovanni Janueuse de Balbis (1286), la distinzione è posta sulle medesimi basi: la tragedia tratta solo di re e di principi; la comedia di cittadini privati. Lo stile

---

(1) Cf. EGGER, *Histoire de la critique etc.*, p. 344.

(2) Cf. CLOETTA W., *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Halle, 1890-1892, I, p. 28 e segg.

(3) *Etymolog.*, VIII 6, 7.,

(4) Ibid., XVIII, 45, 46.

della tragedia è elevato, quello della comedia umile; questa comincia triste e finisce lieta; quella comincia lieta e finisce triste e terribile. Per Dante ogni poema in uno stile elevato e sublime, che comincia nella gioia e finisce nella tristezza, nella miseria e nel terrore, è tragedia: dà il titolo di comedia alla sua *Visione* che scritta in lingua volgare, va dall'Inferno, la città dell'eterno dolore, alla luce e alla gloria del Paradiso (1).

Riassumendo, lo Spingarn, dal quale ho riprodotto questo breve schizzo, afferma che, nel periodo classico e nel Medio Evo, tragedia e comedia furono distinte per le ragioni seguenti:

1. I caratteri nella tragedia erano di re, di principi, di grandi capitani; nella comedia di persone umili e di privati cittadini.
2. La tragedia imitava azioni grandi e terribili; la comedia azioni familiari e domestiche.
3. La tragedia cominciava lieta e finiva terribile; la comedia si apriva turbolenta e si chiudeva nella gioia.
4. Lo stile e la lingua nella tragedia erano elevati e sublimi, umili e familiari nella comedia.
5. I soggetti della tragedia generalmente erano storici; quelli della comedia sempre invenzione del poeta.
6. La comedia si occupava principalmente di amori e di seduzioni, la tragedia di esilii e di fatti di sangue (2).

Se si ricapitolasse anche dai trattatisti del Rinascimento le conclusioni non sarebbero diverse; lo Scaligero, il Giraldi, il Minturno si muovono su per giù in questa cerchia; nè n'esce il Castelvetro.

---

(1) *Opere*, Oxford, 1894, p. 416.

(2) Op. cit., pp. 66-7.

« La tragedia è rassomiglianza d'attione et non semplicemente d'attione, ma d'attione magnifica: l'una et l'altra delle quali cose si trova scritta non, come vogliono alcuni, in quelle parole ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι etc., perciochè seguirebbe che la tragedia fosse rassomigliatrice degli huomini in quanto sono buoni, il che non dobbiamo concedere a niun partito del mondo; conciosiacosachè la tragedia non sia rassomigliatrice degli huomini ma delle attioni; ma si trova scritta in quelle parole: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις; poichè ai lodatori succedettero gli epopei et agli epopei i tragici. La cui successione fu non solamente nella rassomiglianza dell' attione, ma anchora nella magnificenza dell'attione » (pp. 113-4). Res gestae regumque ducumque: re ed eroi i protagonisti e il danno minacciato, evitato o incorso tale in entità che abbia peso, o, meglio, effetto di dolore e di gioia anche sull' animo d' individui sì potenti. Le persone della tragedia « sono reali et hanno gli spiriti maggiori et sono altiere et vogliono troppo quello che vogliono; et se è loro fatta ingiuria o si dànno ad intendere che sia loro fatta, non ricorrono a' magistrati a querelarsi dell'ingiuriante nè comportano la 'ngiuria patientemente; ma si fanno da sè ragione, secondo che l'appetito loro detta et uccidono per vendetta i lontani et i congiunti di sangue et per disperatione non pure i congiunti di sangue, ma talora anchora se stessi. Alle quali persone, essendo esse poste nello stato reale, che è reputato il colmo della felicità humana et potenti a vendicarsi degli oltraggi fatti loro, non si fanno scorni o beffe mezzane, nè essi sentono danno di robe leg-

giere, nè è loro fatto; nè per nozze o adempimenti di lor desiderii amorosi s' augumenta la loro allegrezza, dimorando essi , si può veramente dire , in perpetue nozze ed in continui sollazzi amorosi; in guisa che per fare nascere l' alegrezza conviene loro si sciemi della felicità o che almeno essi caggiano in manifesto pericolo che la felicità sia per iscemare. Et per far nascere la tristitia conviene che essi trabocchino in misero o in basso stato col salto molto memorevole ». E specificatamente: « La letizia finale della tragedia consiste et si restringe nel cessamento a sè o a persone care della morte o della vita dolorosa o della perdita dello stato reale » .... « La tristitia consiste et si restringe nell' avenimento a sè , a persone care della morte o della vita dolorosa o della perdita dello stato reale ».

Le persone della comedia hanno altra indole: « sono di povero cuore et avezze a ubidire a magistrati et a vivere sotto le leggi et a sopportare le ingiurie et i danni et a ricorrere agli ufficiali et supplicandogli che facciano per mezzo degli statuti loro restituire il loro honore o ammendare il danno ; non si fanno ragione da sè, nè trascorrono ad uccisioni dei parenti o di se stessi o d'altri per le cose, per le quali vi trascorrono i re. Et perchè si trovano in povero ed umile stato, per far nascere l'alegrezza non fa bisogno che si sciemi la loro felicità, potendosi accrescere per molti gradi et per alcuna anchora mezzana ventura , come sono nozze desiderate et simili cose et d'altra parte il danno o scorno mezzano possono in loro produrre la tristitia (p. 222). Più precisamente per esse « la letizia consiste nel ricoprimento di alcuno scorno fatto a sè o a persone care o nel cessamento d'alcuna vergogna, che altri non

credeva potere cessare o nel ricoveramento di persona o di cosa cara perduta o nell'adempimento di desiderio amoroso ». La tristizia nasce dal « ricevimento in sè o in persone care d'alcuno scorno o vergogna mezzana o nel danno di roba non molto grave o nello 'mpedimento di godere la persona amata e in cotali cose » (pp. 221-2).

Conseguenza della regalità dei protagonisti nella tragedia è: 1° che, quanto al linguaggio, in essa si richiede « maniera chiara et non humile, per esser le persone le quali sono introdotte a favellare et delle quali si favella in detta poesia, divine o reali et le cose delle quali si favella grandi et non comuni ». Il contrario va fatto nella Comedia: « conciosiacosachè l'humiltà o l'idiotesimo nella Comedia sia da rappresentare quanto si possa il più. Laonde alcuni lodano meno Terentio, per ciò che è giudicato havere schifato il parlare del vulgo, più che non doveva fare in comedia....» (p. 469); 2° che la favola della tragedia deve contenere azione « avenuta et certa d'un re che sia stato et si sappia che sia stato » (p. 188).

Per arrivare a questa seconda conclusione Aristotile sembra si appelli alla verosimiglianza e alla credibilità: ad uccisioni di madri per mano dei figli o di figli per mano delle madri ed altrettali efferatezze, materia ordinaria della tragedia, nessuno presta fede, come impossibili e inverosimili; possibili invece e verosimili, per istraordinarie che siano, ci appariranno le cose che sappiamo essere realmente avvenute (p. 204).

Il Castelvetro ha facile giuoco contro il Maestro: altra per lui è la ragione, e « così evidente che si potrebbe appellare dimostrazione ». « Non ci possiamo

imaginare un re che non sia stato, nè attribuirgli alcuna attione; et quantunque sia stato et si sappia che sia stato, non possiamo attribuirgli attione che non gli sia avenuta... I re sono conosciuti per fama o per historia et parimenti le loro attioni notabili; et lo introdurre nuovi nomi di re et attribuir loro nuove attioni è contradire all' historia et alla fama et peccare contro la verità manifesta. Il che è molto maggior peccato nel comporre la favola, che peccare nella verisimilitudine » (p. 188).

Sull' autenticità di quest' opinione vi fu una delle solite guerricciuole; G. B. Pigua l' avrebbe data come *pensamento* suo; il Castelvetro invece se la rivendica, avendola proposta prima; lo storico ricorderà che il Giraldi l'aveva scritta, se non fatta pubblica, sin dal 1543. « Vogliono alcuni, scrive il Giraldi, che la favola della tragedia si piglia dalla istoria e quella della Comedia si finge dal Poeta. E di tal differenza pare che si possa rendere assai convenevole ragione, la quale è che appigliandosi la comedia alle azioni civili e popolaresche, e la tragedia alle illustri e alle reali, per esser quella di uomini privati e questa di re e di gran personaggi par fuori del verosimile che essendo simili persone negli occhi del mondo, possa esser fatta da loro azione alcuna singolare che, tosto che ella è fatta, non debba venire nelle orecchie di ognuno. Laonde essendo le tragiche tra le illustri azioni, per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in iscena che non se n' abbia avuta notizia prima » (1). Egli intanto riteneva per conto suo che

(1) *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (ediz. cit.), pp. 13-4.

le azioni tragiche si potessero e inventare e pigliare dalla storia: « Sono di parere che l' uno e l' altro si possa fare lodevolmente » (1); e con ciò era certo più vicino al pensiero di Aristotile che accetta e commenda il *Fiore* di Agatone (2).

Va da sè che l'azione attinta dalla storia deve, secondo il Castelvetro, esser nota solo *universalmente*: che resterebbe a fare al poeta, o meglio, in che lo scrittore si mostrerebbe poeta, quando di essa fossero conosciuti e conservati i minimi particolari? All'artista mancherebbe il terreno sotto i piedi, « non potendo scrivere cose diverse perchè sarebbe riprovato come falsario della historia et della verità palese, nè quelle cose medesime, poichè sarebbe biasimato come ladro, scrivendo quello che è stato scritto, et come ingannatore, avendo con iscriverlo in verso dato ad intendere ad altrui che la materia fosse di cose possibili ad avenire et non avenute » (p. 211); la sorte di Plauto e di Terenzio i quali « usurpano il titolo di poeti » (p. 146). Lo scrittore piglierà dalla storia la favola e ridottala all' universale « sì che non possa essere riconosciuta propria di certe persone, si devono imporre i nomi alle persone et restringere a certo et particolare luogo et similmente a certo et particolare tempo; et poi è da mettere mano agli episodii i quali particolareggeranno l' universale et opereranno che il poeta sarà riputato ottimo poeta, se gli farà bene » (p. 380).

Che il Castelvetro qui non si contradica, abbiamo visto: vediamo ora come il poeta tragico, attingendo

(1) Ibid., p. 17.

(2) *Poetica* (ediz. cit.), p. 17.

dalla storia parte dell' azione, della sua materia , non è da stimare meno di quello che inventasse tutto; la dichiarazione è importante poichè si riconnette a due fenomeni della produzione artistica, che il Castelvetro in linea generale ha voluto sconoscere. Il poeta che per l' indole del suo lavoro deve allungare le mani nella storia, non solo non è minore dell' altro, « anzi per aventura è maggiore »..... « Perciochè le cose avenute alle quali il predetto formatore riguarda nel costituire la favola... non sono tante nè distese in modo che gli sciemino la fatica del trovare, potendo ciascuno imaginarsi simili cose, senza molta sottilità d'ingegno ». Tutti, per esempio, saranno in grado d' immaginare che un figliuolo, per essere pietoso verso la memoria del padre tradito ed ucciso, diventi spietato colla madre adultera ed omicida; il forte sta nel trovare come e per quali vie si svolge il fatto. « La qual difficoltà è maggiore che non sarebbe il trovare l' attione in generale et le vie particolari et i mezzi per gli quali havesse avuto il suo fine: conciosiacosachè l' attione generale trovata dal poeta non sia così ferma et stabilita che non la possa alterare et mutare, se gli tornerà bene et che non possa fare le persone avedute o sciocche o d' altri costumi, secondo che giudica star meglio per le vie che gli si parano avanti per far parer bella la favola. Il che non può far colui che prende l' attione delle cose avenute, essendo ristretto dentro da certi termini dai quali non è lecito uscire » (p. 214). Michelangelo che rappezzò la barba di una statua rinvenuta fra le ruine, fece cosa ben più difficile che se egli o altri avesse fatta una barba interamente nuova.

La maggior libertà dell' artista rispetto allo storico,

le maggiori difficoltà di questo rispetto a quello, l'uno che pone esso le condizioni della realtà da ritrarre, e l' altro che deve cercarle di fuori e sottostarvi legato, qnivi è riconosciuta almeno di sbieco.

Un' altra ragione di superiorità pel poeta, che deve far capo alla storia, è che in argomento noto e forse anche trattato, le vie più facili sono state battute, e chi voglia nondimeno procacciarsi lode di originale « fa d' uopo che sia valentissimo trovatore et che per poco trapassi la consuetudine humana ». Sarà necessario « soprahumano ingegno a chi vorrà pogniamo far la favola d'Oreste che uccidesse la madre, essendone state informate tante et bene da tanti poeti passati et essendo state trovate tante vie et tanti modi a pervenire a questa uccisione et così verosimili et meravigliosi, niuno dei quali può prendere il poeta novello senza infamia di furto; della quale strettezza è libero l' inventore dell' attione non più avvenuta ».

Ed è una considerazione non meno giusta della prima e che coincide coll' emistichio di Orazio: « Difficile est proprie communia dicere... »

Ma è possibile in arte *la scelta del contenuto?*

La risposta decide delle sorti della tesi che il canovaccio di una tragedia debba essere storico. Uno dei capisaldi dell' estetica moderna è che l' arte è *funzione teoretica* (1); ora « una scelta tra le *impressioni* e sensazioni suppone che queste sieno già *espressioni*; come altrimenti scegliere nel continuo e nell' indistinto? Scegliere è volere; voler questo e non voler quello; e *questo* e *quello* debbono starci innanzi espressi. Il pratico segue

(1) Cf. CROCE, *Estetica*, pp. 20-1.

e non precede il teoretico; l'espressione è *libera ispirazione* » (1). L'argomento della tragedia però, come d'ogni poesia sarà storico o fantastico, quale l'artista se lo trova nello spirito; e il critico d'arte uscirebbe dai limiti delle sue attribuzioni, quando volesse parlare della natura di esso: sul *modo di rappresentarlo* ha diritto d'interloquire e non oltre.

Che se poi vuolsi valutare le ragioni sulle quali la tesi pare fondata, anche esse sfumano. Di quella proposta da Aristotile fece già giustizia il Lessing: « Quanti sono quelli che conoscono i fatti della storia? Se non vogliamo credere alla possibilità di un fatto se non in quanto è avvenuto, che ci vieta di prendere una favola inventata di sana pianta per un avvenimento storico, di cui non abbiamo mai sentito parlare? Quale è dunque il primo requisito che ci fa sembrare degno di fede un racconto storico? Non è la sua verosimiglianza intrinseca? Ora che questa verosimiglianza non si trovi confermata da alcun testimonio o da alcuna tradizione o che abbia per sè testimonii e tradizioni, non venute ancora a nostra conosenza, non è forse una cosa sola? » (2)

Per l'altra affacciata con tanto strepito dal Cinquecentista, non occorre grande sforzo a dimostrarne parimenti l'inconsistenza. La vista dei re e delle dinastie, dice il Castelvetro, è nota a tutti; e se al poeta tragico, che solo di essi può trattare, venisse in mente di attribuir loro un'azione inventata, il pubblico se ne avvedrebbe e lo taccerebbe di poco rispetto alla storia.

(1) Ibid., p. 54.

(2) *Werke*, (ediz. cit.), IV, p. 61.

Prima di tutto, pare probabile che il *popolo rozzo,* che la *moltitudine ignorante*—lo spettatore ideale—conosca la storia o anche i soli fatti più importanti delle corti e delle reggie? E dato non concesso che li conosca, il poeta tragico è forse uno storico, che gli si possa rimproverare di avere alterata la realtà? L' ultima replica che il Castelvetro potrebbe tentare è il pericolo che ne seguirebbe per la *credibilità* e l' interesse dell'azione; ma di ciò si è abbastanza discorso a proposito del *verosimile.*

Il poeta tragico dunque è libero di costruire colla fantasia o di valersi della storia; e nella seconda ipotesi libero ugualmente di manipolarla a suo libito, di adoperarla intatta o di fonderla con altre invenzioni, di mutarla; egli non deve render conto della verità del contenuto, come storico, ma della verità dell'espressione, come artista. « Muovendo da un concetto indipendente dell'arte, la distinzione tra realtà e fantasia non ha ragione d'essere. Realtà e fantasia sono tutt'uno per l'artista e pel suo spettatore. L'artista, se anche si propone astrattamente di far della storia e dell'arte insieme, quando incomincia a lavorare *come artista*, dimentica il doppio fine e bada semplicemente a rappresentare quello che ha in mente, per quanto varia sia la sua origine. E come l'artista, così il lettore *estetico* » (1). Con queste parole il Croce risponde al Manzoni che, come si sa, esagerò i diritti della storia nella poesia e si meritò un richiamo anche da parte del Goethe.

---

(1) CROCE, *Il Concetto della Storia* etc. (ediz. cit.), p. 68. Cf. DE SANCTIS, *La Poetica del Manzoni,* negli *Scritti varii inediti o rari,* Napoli, 1898, I, pp. 23-45, passim.

V.

CATARSI TRAGICA.

La definizione aristotelica della tragedia si chiude con alcune parole di colore oscuro ; e sono quelle in cui è detto che ufficio suo è di « liberare l'animo, per via della pietà e del terrore , da siffatti sentimenti ». Spiegare come ciò avvenisse fu nella Rinascenza forse il punto che più affaticò i critici; nel 1613 il Beni contava già dodici opinioni differenti: tot capita, tot sententiae ! Nondimeno, eccettuata qualche eccentricità irreducibile , le principali si possono classificare in due categorie, secondo che alla catarsi dettero valore etico o passionale; secondo che ritennero l'efficacia sua consistere negli insegnamenti morali che ne derivano o nell' alleggerire e spegnere quelle stesse passioni che desta.

Il Castelvetro qui, se esce di linea , è perchè partecipa d'ambedue le correnti; ma nulla di nuovo o di

particolare nelle idee fondamentali , che non sia già nello Speroni, nel Vettori, nel Minturno e nel Robertello. « Dum enim, spega il Robertello, homines intersunt recitationibus audiuntque et cernunt personas loquentes et agentes ea quae multum accedant ad veritatem ipsam, assuescunt dolere, timere, commiserari, quo fit ut cum aliquid ipsis humanitus accesserit, minus doleant et timeant; necesse est enim prorsus ut qui nunquam indoluerit ob aliquam calamitatem, vehementius postea doleat, si quid adversi praeter spem acciderit » (1). Più vicino di tempo e di parole lo Speroni, in una lettera del 26 febbraio, 1565, ad Alvise Mocenigo, si esprime così: « Vi par cosa strana che la tragedia movendo li doi affetti (misericordia e paura) ci purghi di essi; parendovi che il moverli non purghi, ma li faccia maggiori. E non è così : perciocchè l' uomo nuovo e tirone nelle battaglie teme la morte non temuta dai veterani usi a vederne morire ed usi ad avere essi delle ferite con pericolo della lor morte. L'uomo uso al vino non facilmente s'inebria ; l' uomo uso alla peste, ai travagli del mondo non li teme benchè tai cose siano paventose per lor natura e così l'uso vince la natura. Vedete M. Tullio nell' orazione, non mi ricorda per cui, ma ella parla di un Laberese Sillano e della proscrizione di Silla e dei morti per quella; e vedrete che al primo proscritto tutti temeano spaventati ed alle centinaia da poi non si turbavano » (2).

Sull'istesse tracce va il Castelvestro: « Se le attioni spaventose et compassionevoli sono rade più commuo-

---

(1) Op. ed ediz. cit., p. 53.

(2) *Opere*, Venezia, 1740, V, p. 176.

vono a spavento et a compassione: ma se sono spesse, meno commuovono et colla loro spessezza paiono purgare lo spavento et la compassione dai cuori mortali ». E ne assegna due ragioni: l' una che spettatori e non vittime di tante sventure ci sentiamo nascere nell'animo la fiducia che Dio, come ce ne ha guardati finora, ce ne guarderà anche appresso ; l'altra che « le disaventure le quali avengono spesso et a molti non ci paiono tanto spaventevoli et per conseguenza non ci paiono tanto compassionevoli , anchora che fossimo certi che toccassono a noi , poichè veggiamo che non risparmiano tanti altri ». Le impressioni quando si rinnovino a brevi intervalli, arrivano di volta in volta più deboli: l'abitudine, in tutto, mena diritto all'indifferenza. Osservate in tempo di peste : « quando cominciano a morire tre o quattro persone ci sentiamo commuovere da misericordia et da spavento ; ma poi che ne veggiamo morire le centinaia et le migliaia, cessa in noi il commovimento della misericordia ». Lo stesso si vede sul campo di battaglia: « la prima volta i soldati sono spaventati dal rimbombo degli schioppi et degli archibugi et hanno compassione grandissima dei feriti et dei morti; ma poi che piú volte vi sono tornati, stanno sicuri; et senza essere stimolati molto da misericordia veggono davanti agli occhi suoi fedirsi o morirsi i compagni » (p. 117).

Tal veduta riesposta due secoli circa più tardi, nella *Ragion poetica*, è parsa caratteristica « eigentümlich » al Landau ! (1) Pure il Gravina trascrive quasi dal Castel-

(1) LANDAU M., *Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin, 1889, p. 216.

vetro: « Il popolo con la consuetudine della compassione e dello spavento, che raccoglie dal finto, si dispone a tollerar le disgrazie nel vero, acquistando con l'uso una tal quale indifferenza. E questa è la correzione delle passioni la quale Aristotile riconosce dalla tragedia per darle luogo, come utile e profittevole nella Repubblica; d'onde come pericolosa e come stimolo di perturbazione da Platone fu esclusa. Imperocchè benchè la tragedia rappresentando casi miserabili ed atroci, commuova le passioni; nulladimeno, siccome il corpo umano bevendo a poco a poco il veleno supera con la consuetudine la forza di quello e ne fugge l'offesa; così l'animo commosso frequentemente senza suo pericolo dalle finte rappresentazioni, si avvezza in tal maniera alla compassione e all'orrore, che a poco a poco ne perde il senso, come nella peste veggiamo avvenire; in modo che poi quando nella vita civile incontra oggetti e casi veri e compassionevoli o spaventevoli sopra la propria o l'altrui persona, si trova esercitato sul finto e preparato dall' uso alla tolleranza del vero; appunto come i soldati a sostenere la vera guerra nel finto combattimento e nella palestra lungo tempo s'avvezzano » (1).

La stessa opinione che allo spettacolo delle vicende tragiche il popolo perda senz' accorgersene l' amore e la stima dell'umana felicità incerta e volubile, e si rivolga alla divina invariabile ed immortale (2), opinione che sembra ingegnosa ed importante al Reich (3), si

---

(1) *Opere scelte* (ediz. cit.), pp. 214-5.

(2) Ibid., p. 224.

(3) Reich E., *Gravina als Aesthetiker*, Wien, 1890, p. 45. Cf.

trova dispersa in una pagina del Nostro: « Veggendo noi le tribolationi fuori ragione avenute altrui et possibili ad avenire a noi et agli altri simili a noi, impariamo tacitamente et di nascoso come siamo soggetti a molte sventure et come non è da porre fidanza nel tranquillo corso delle cose del mondo » (p. 299). Ma, rilevando la priorità del Castelvetro sul Gravina, sono lontano dall' asserire che la dottrina è particolare del primo; chè nel Cinquecento non mancano altri che la professano prima di lui; ed a me basterà citare il Minturno. Il poeta tragico, dice costui, « ci reca innanzi agli occhi l'esempio della vita et i costumi espressi di coloro i quali, avanzando gli altri nelle grandezze et nelle degnità e negli agi della Fortuna, sono per humano errore in estrema infelicità caduti: acciocchè intendiamo non doverci nella prosperità delle cose mondane confidare et niente essere qua giù di sì lunga vita, nè sì stabile che non sia caduco e mortale; niente sì felice che miserabile; niente sì grande che basso et infimo non possa divenire. E veggendo in altrui tanta mutatione di fortuna, guardarne sappiamo che niun male inopinato ci avvenga. E s'alcun male ci avviene... sappiamlo con animo patiente sostenere » (1).

Se non che, la rappresentazione di casi tristi e il fine pel quale la tragedia li presceglie, pare contradica alla tesi dell' edonismo: qual diletto si può prendere alla rappresentazione di vicende di lagrime e di sangue? E la purificazione che ne segue, piuttosto che *piacere* non

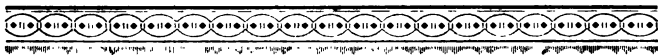
---

anche CROCE, *Di alcuni giudizii sul Gravina considerato come estetico,* Firenze, 1901, in *Miscellanea d'Ancona,* pp. 456-64.

(1) *L'Arte Poetica,* Venetia, 1563.

« si deve chiamare *utilità*, poichè è sanità d' anima acquistata per medicina assai amara? » (p. 229).

Ci vuole tutta l' abilità di uno scolastico, per provare, come il Castelvetro fa, che la tragedia pur purificando le passioni, non deroga in nulla alle leggi generali della poesia: un vero *tour de force!* L'utile, spiega egli, nella tragedia v'è; ma bisogna vedere d' onde nasce e in che modo: la contradizione esisterebbe solo ove si supponga ch' esso proceda dalla costituzione della favola; invece è di dentro, dall'animo del veditore che nasce; e l' una cosa non è a confondere coll'altra. Pel diletto, esso non manca mai: se l'evoluzione è tale che presto o tardi si scopra la virtù premiata e il vizio punito, scende direttamente dal manifesto trionfo della giustizia. Se al contrario, il buono soccombe e il malvagio gode di una fortuna che non merita, è effetto precisamente del dolore che si prova pel male del giusto e il bene del malvagio. « Altri sentendo tristizia di quello di che ragionevolmente si dee dolere, si riconosce essere giusto, in quanto si duole di quello di che dee dolersi; et, riconoscendosi giusto, si ralegra et gode » (p. 279). E più chiaramente altrove: « Con quel dispiacere ci riconosciamo esser buoni, conciosiacosachè ci contristiamo del male del buono et del bene del reo et ci paia d'essere giusti: onde godiamo per quel dispiacere della riconoscenza della nostra giustizia. Il che è diletto grandissimo et verace » (p, 122): diletto *obliquo*, come lo chiama (p. 279). Al quale se ne aggiunge un altro ancora, che non è « miga piccolo » e che consiste nella coscienza di apprendere da noi stessi nella riproduzione di infortunï meritati o non, quanto poco si debba fidare e contare sulla vita e sul mondo. « L'esperienza delle

cose avenute ci imprime più negli animi la dottrina che non fa la semplice voce del dottore: et più ci ralegriamo del poco che impariamo da noi che del molto, che impariamo da altri, non potendo noi imparare da altri, se non ci confessiamo ignoranti di quello che impariamo da loro. Et per aventura a queste cose anchora riguardando, disse il Savio che tornava meglio ad andare alla casa del pianto che del convito » (p. 299). Curiosa maniera di argomentare ! Il Castelvetro dice: Se nella tragedia v' è il giovamento, questo mette capo al diletto. Il Maggi e il Pallavicino al contrario scrivono: « Se il diletto è il fine... il giovamento è suo effetto ». Così replicandosi a vicenda, vi sarebbe l'occasione per un *processus ad infinitum!....*

VI.

FAVOLA E CARATTERI TRAGICI.

Al fine della tragedia, non basta che essa rappresenti casi dolorosi senz'altro; fa d'uopo che questi siano tali che di leggieri potrebbero avvenire anche a noi, se vuole destare spavento; la compassione d'altra parte non nasce, se non quando il male colga chi nulla ha fatto per meritarlo. Dello spavento diciamo di passaggio che, determinato il soggetto della tragedia come lo determina il Castelvetro, e, posta quella profonda disparità di condizioni che pone tra protagonisti e spettatori, esso per lo meno non è possibile in tutti i casi; per esempio, uno del popolo non temerà mai per la perdita del trono, che non ha avuto nè ha. Per la compassione poi è chiaro che al pubblico non si debbono mostrare sotto il peso della sventura che uomini da bene; il reo può concorrere all'effetto tragico, solo in quanto e quando, lumeggiata dalla fortuna di lui, im-

meritamente felice, risalta più miserando l'infortunio del giusto: « l'havere compagnia nella miseria è un certo alleggiamento et non pare che la persona buona patisca tanto quanto pare patire, quando la rea, patendo lei, gode » (p. 269).

L'istessa ragione del contrasto, la cui importanza non sfugge al Nostro, fa che consigli il *rivolgimento* o catastrofe: « la felicità nella quale si trovava la persona buona, quando cadde in miseria, opera che la miseria pare maggiore, crescendo la miseria per la comperatione della felicità perduta » (p. 272). La natura delle cause della mutazione neanche è indifferente; e il Castelvetro suggerisce che si cerchino nell'interno della favola, dipendenti dalla volontà dell'attore: più le cause sono ordinarie e comuni, più la meraviglia cresce e la tragedia raggiunge il grado più alto di efficacia. « Tra le cose spaventevoli et degne di compassione, sono le meravigliose spaventevolissime et degnissime di compassione: non tutte però nell'istessa misura; più quelle che sono meravigliose, perchè v'incappano per quelle vie per le quali essi direttamente si credono di fuggirle et spezialmente se il fine d'una via sia il principio d'un altra... quivi la meraviglia è maggiore che nón è in quelle cose nelle quali gli huomini contro il loro volere incappano a caso o per fortuna » (pp. 234-5).

Su questi elementi il Castelvetro distingue diverse specie di favole: *uguale* o *disuguale*, a seconda che ha o no la mutazione; *semplice* o *doppia*, a seconda che una o più sono le mutazioni: *interna* o *forestiera*, a seconda che le cause della mutazione procedono dalle cose dentro o fuori la favola e sono ordinate a fine contrario o a quello stesso: *necessaria* o *volontaria*, a

seconda che la mutazione in alcuno avviene per forza altrui o di sua volontà. Di esse « più da lodare è la *disuguale* che l' *uguale* et più la doppia che la semplice et più l'interna che la forestiera; et delle forestiere più quella che ha le cagioni della mutatione dello stato procedenti da cose di fuori non ordinate a questo fine. Et più la volontaria che la necessaria. Et le ragioni... si tralasciano sì come assai manifeste » (pp. 239-40). Il contrasto non ha luogo nella favola *uguale* come nella *disuguale*, nè è così forte nella *semplice*, come nella *doppia*. Che la *volontaria* poi si avvantaggi sulla *necessaria* e l' *interna* sulla *esterna* è effetto della meraviglia.

Castelvetro non contrasta ad Aristotile che sia più efficace e quindi preferibile dare alla tragedia una fine triste; gli contrasta bene però che la favola *semplice*— quella che egli ha chiamata *uguale* — debba evitarsi per la *ravviluppata* ossia *disuguale*. « La semplice non solamente ha tante vie quante ha la ravviluppata da produrre lo spavento et la compassione, ma per una via anchora può produrre tanto spavento et compassione quanto possa la ravviluppata... perciochè se la ravviluppata dimostra grande lo spavento et la compassione, perchè la felicità onde cade la persona buona con la comperatione fa parere maggiore la miseria, dove è caduta; nella semplice che ha due persone di dissimili qualità, l' una delle quali, cioè la rea, continui in perpetua felicità; et l' altra, cioè la buona, continui in perpetua miseria, si scuopra essere grande lo spavento et la compassione; perciochè la continuità della felicità perpetua della persona rea per la comperatione fa parere la continuatione della miseria perpetua della persona buona molto maggiore » (p. 275).

A questa conclusione il Castelvetro arriva dopo aver provato tutte le combinazioni di casi e di persone possibili, adatte a produrre spavento e compassione. Di modo che, fissato sulle ragioni e le considerazioni esposte, per lui non ha valore di sorta la *mezzana bontà* e la *mezzana malvagità* dei caratteri tragici, sostenuta da Aristotile.

Dei diversi tipi che s' incontrano nella vita, Aristotile preferisce per la tragedia quello nè buono nè cattivo in sommo grado; l' ottimo e il pessimo sarebbero piuttosto contrari alla *catarsi*. Si ha pietà per uno che soffre, solo ove la pena ecceda la colpa; si prova spavento solo nel caso che costui ci sia simile. Quindi è che « nè gli uomini dabbene ci si debbono mostrare trabalzati dalla felicità nell' infelicità, cosa punto terribile e pietosa, ma ributtante; nè i malvagi da infelicità sollevati a felicità, cosa fra tutte la meno da tragedia, nulla essendo in essa di quanto dovrebbe esserci, perchè non risveglia in noi nè sentimenti di umanità, nè la pietà, nè il terrore; e che nemmeno dall'altro canto si debbono rappresentare tristissimi uomini travolti dalla felicità nell' infelicità, il che toccherebbe bensì i sentimenti di umanità ma non ci moverebbe nè a pietà nè a terrore » (1).

Resta l' uomo che tiene la via di mezzo.

La tesi è accettata dal Daniello, dal Giraldi dal Capriano, sebbene poi anche questi dissentano tra loro e dal pensiero stesso di Aristotile nello spiegarla: non garba invece al Castelvetro e assistiamo a una vera levata di

---

(1) ARISTOTILE, *Poetica* tradotta dal Barco, p. 24.

scudi: confuta dove Aristotile prova; si ribella dove parla in proprio nome; quasi ha l'aria di compatirlo dove discorre di cose, di cui — a suo avviso — *poco s'intende*!

Ma già prima di lui il Minturno aveva dato il segno d'allarme, proponendo e risolvendo affermativamente il quesito se il Cristo « lumen probitatis, iustitiae sol, virtutum omnium fons » (1) potesse essere eroe di una tragedia. Il Corneille ricorda nell' *Examen* al *Polyeucte* il parere di questo Cinquecentista e aggiunge: « Le célèbre Heinsius qui non seulement a traduit la poëtique de notre philosophe, mais a fait un traité de la constitution de la tragédie selon sa pensée, nous en a donné une sur le martyre des Innocens ».

Che dice il Nostro? « Coloro li quali non menano una vita così santa, come generalmente fa la moltitudine popolare, prendono maggiore spavento et più si sgomentano, veggendo la persona migliore di loro che non farebbono se vedesseno uno simile a loro, dubitando che a loro non incontri simile disaventura et si presenta loro davanti alla mente l'argomento evangelico: Se queste cose sono avénute in luogo verde, quanto maggiormente averanno in secco? Et a cui s' avrà compassione, se non s' ha compassione all' huomo santissimo caduto in miseria? Perchè se l'essere indegno del male genera compassione, chi n'è meno degno dell'huomo santissimo? Certo niuno» (p. 277).

Per una persona malvagia che di miseria passi a felicità, l' effetto non è minore: « Secondo che nasce spa-

---

(1) *De Poeta*, Venetiis, 1559, p. 182.

vento in noi et compassione, quando veggiamo il giusto trapassare di felicità a miseria, perciochè a noi potrebbe avenire simile cosa, essendo avenuta a persona simile a noi o a migliore di noi, a cui doveva ragionevolmente meno avenire che a noi et a persona che n'era indegna; anchora può nascere spavento et compassione, quando veggiamo il malvagio trapassare da miseria a felicità, perciochè così potrebbe avenire a noi simile cosa, sì come avenne et avenne indegnamente a coloro che furono a quel tempo del trapassamento del malvagio di miseria in felicità: cioè potrebbe così avenire a noi che un malvagio di nuovo et nel nostro popolo uscisse di cattività et occupasse la signoria et ci affliggesse et ci perseguitasse crudelmente, non meritando noi simile tribolatione » (p. 279).

Di sdegno poi contro il Cielo non è neppure a sospettare; il popolo suole chinar la fronte agli imperscrutabili giudizii di Dio, che colma di beni in questa vita il reo, per punirlo nell'altra: che castiga i buoni per purificarli di qualche macchia e renderli più degni del Paradiso. È la dottrina cattolica della rassegnazione e della convinzione che Dio giustissimo nulla permette senza un fine; il quale può bene sfuggire alla mente della creatura. Il diletto? Neppur esso manca; poichè direttamente o obbliquamente sorge sempre, dove è pietà e terrore.

Finalmente il caso di *santo* che di miseria si sollevi a felicità e di malvagio che da felicità cada in miseria non è *ben certo* se sia da evitare. « Et vorrei che mi fosse mostrato per altro che per autorità di lui (Aristotile) che pare dire et ridire più volte questo medesimo, senza addurre ragione di niuno valore » (p. 280).

L'argomentazione va anche oltre, ma per noi è già troppo d'averla seguita fin qui: il Castelvetro conchiude che ogni uomo, servatis servandis, non importa se buono, cattivo o mezzano, può entrare nella tragedia senza ostacolarne menomamente il fine.

Cada la scelta su chi si voglia, sta fermo che ogni personaggio deve avere il suo proprio e incomunicabile carattere.

Del metodo suggerito da Aristotile per tracciare lodevolmente un carattere—studiare, osservare, sentire—abbiamo visto che il Castelvetro nega la possibilità e l'utilità; qui si tratta di decoro, di convenienza tra lo stato interno e le parole, di continuità; ed in ciò non ha alcunchè di speciale, o forse l'aver evitati gli eccessi della Rinascenza che fissò tipi rigidi ed immutabili sulla pratica degli antichi.

Accade qui di ricordare che Castelvetro, supponendo che Aristotile parli del protagonista della tragedia, gli fa dire che i costumi di lui debbono essere buoni per *bontà di virtù: buoni*, corregge il Gravina, là significa « bontà d'espressione, cioè che debbono essere bene espressi dal poeta e secondo il ritratto naturale come quando diciamo *buona* pittura quella che più al vero si rassomiglia. Nè può egli intendere dei costumi buoni del protagonista; poichè in quella particola si tratta del costume di tutte le persone in generale, essendosi pocanzi delle qualità del protagonista diffusamente parlato » (1). Sfuma quindi la contradizione nella quale Aristotile sarebbe caduto, dopo aver indicati i personaggi di mezzana bontà, come preferibili nella tragedia.

(1) Op. ed ediz. cit., p. 231.

I costumi debbono convenire all' individuo e perciò variare secondo la natura, la passione, l' età, lo stato, l'arte, il paese ; diversamente agisce e parla l'uomo e la donna, il giovane e il vecchio, il signore e il servo, il dotto e l' ignorante, il felice e l' infelice; e l'infelice, il felice, l' ignorante, il dotto, il servo, il signore, ogni carattere insomma si mantenga consentaneo a se stesso in tutta l' opera:

« *Qualis ab incepto processerit, servetur ad imum* ».

Sarebbe anche vizio di discontinuità , sebbene men grave, ripresentare un individuo con costumi differenti da quelli che si trova d' avere in altri libri del poeta stesso o altrui ; alla tradizione e alla storia bisogna starci , a dispetto d' ogni legge ; ciò che è avvenuto, per questo stesso che è avvenuto , è possibile e credibile:

« *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge* ».

Vi si sente dappertutto Orazio.

Un' ultima domanda : in che lingua occorre parlino i personaggi del dramma? La verosimiglianza dovrebbe valere anche qui e far mettere sulle labbra di un ateniese del tempo di Pericle l' attico purissimo; sulle labbra di un ambasciatore della Corte di Serse il persiano; sulle labbra di una divinità... l' italiano , direbbe uno straniero cui duri nell' animo l' eco dolcissimo dell' idioma di Dante, udito in riva al Tevere o all' Arno ! « Altri, scrive il Castelvetro, rappresentando in atto alcun favellatore, si deve prender guardia che il popolo

ascoltante e riguardante non possa riprovar la favella per non sua. Se il dipintore non può con lode, volendo dipingere Alessandro il Magno, la cui figura è conosciutissima (*al popolo rozzo*, nevvero?), in luogo suo dipingere un vecchio con barba lunga e canuta; e se non si può in palco far comparire una persona vestita alla tedesca o con panni di religione, volendo altri rappresentare Eteocle, re di Tebe; essendo cosa vie più che manifesta al popolo ascoltante e riguardante che i re Tebani anticamente non vestivano nè alla Tedesca, nè alla Pretesca, nè alla Fratesca; perchè si dee poter introdurre Eteocle a favellare in lingua ateniese, sapendosi che i Tebani parlavano Dorico; ancorachè il poeta Autore della tragedia, nella quale si rappresentasse Eteocle, fosse Ateniese? ». Ad ognuno la lingua del suo tempo e del suo popolo: questo è il principio che dovrebbe avere anche forza di regola; ma è possibile? Concederlo varrebbe riprovare tutto il teatro greco e latino; però il Castelvetro se n' esce pel rotto della cuffia, lasciando « all'aguto lettore il trovare la soluzione del sopradetto argomento » ! (1).

Torna inutile avvertire che la più parte di questi precetti concernenti la configurazione dei caratteri non riguardano la tragedia più che un altro componimento qualsiasi. Piuttosto è a riflettere sopra un' altra affermazione: « i poeti non la favola o l' attione per rappresentare i costumi, ma adoperano i costumi per accompagnare le attioni » — per renderle più belle, cioè meravigliose e verisimili. E la prova che il Castelvetro

---

(1) *Della volgar lingua di M. P. Bembo*, Milano, 1810, p. 219.

ne dà — purtroppo non è quella messa innanzi dal Vico per negare la sapienza filosofica ad Omero! — è che se i costumi in poesia occupassero un posto e un' importanza primaria e non accessoria « non potrebbero essere materia poetica, essendo naturalmente philosophica et trattata da molti philosophi et specialmente da Aristotile et da Teofrasto... » Di qui « seguita che molti autori di gran grido di lettere degli antichi et de' moderni, tra quali è anchora Giulio Cesare della Scala o Scaligero, habbiano gravemente errato, li quali vogliono che l'intentione de' buoni poeti, come d' Homero et Virgilio, nelle loro più famose opere, quali sono l'Iliade et l'Odissea et l' Eneide, sia stata di dipingere et di dimostrare al mondo, pogniamo, un capitano sdegnato nella più eccellente maniera che sia possibile, o un valoroso conduttiere o un savio huomo et la natura loro et simili ciancie » (p. 140).

VII.

IL CORO E IL NUMERO DEGLI ATTI.

Il coro è definito « una moltitudine di persone ragunate insieme cantanti che rappresenta una università come un popolo o un'altra maniera di gente che si trova nel luogo dove si fa l' attione tragica », di cui giudica e parla come parla e giudica il popolo d'ordinario buono e in niun caso propenso ad apparir cattivo. Perciò, ispirandosi a nobili ed alti sentimenti, « loderà le cose ben fatte et biasimerà le mal fatte et pregherà Dio che dea buona ventura a' buoni et la debita pena ai rei et havrà compassione degli afflitti et gli consolerà et non s'attristerà punto del mal de' rei, et simili cose che sono agevoli ad imaginarsi » (p. 89).

Eco o maestro del pubblico?

Gli storici più autorevoli del teatro classico nel coro veggono lo spettatore ideale che considera i fatti e appresta al popolo ancora fanciullo o adolescente i consigl

tiratine; a civiltà avanzata, completamente svolta la coscienza del popolo, questo legge da solo nelle vicende della storia umana, e il coro diviene inutile; e inutile lo si va proclamando nella tragedia moderna (1).

Nel Castelvetro il coro è il popolo stesso sostituito sul palco da quelle poche persone e chiacchierante pel gusto e l'abitudine di chiacchierare dei casi toccati ai suoi signori, o semplicemente per la distinzione degli atti: sicchè oggi non sarebbe meno a proposito che nel 500 o nel 1000.

Il coro, così inteso non trova posto nella comedia nuova, contenendo questa un'azione « che secondo il verosimile per l'oscurità et bassezza delle persone private non perviene a notitia del popolo, se non perchè ha havuto fine et per lo più dopo molti dì et alcuna volta non vi perviene mai » (p. 88) (2). Il contrario è vero della tragedia, « che contiene in se attione reale, nella quale drizza tuttavia gli occhi et gli orecchi il popolo et specialmente quando trapassa l'ordine usitato delle cose, quale è quella che è ricevuta dalla tragedia, et veggendola et intendendola, ne giudica et ne ragiona » (p. 88).

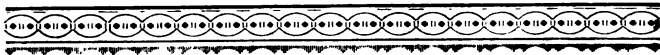
Ma non perchè il luogo proprio del coro sia nella tragedia, bisogna credere che vi entri come parte di un tutto: l'azione non si comprenderebbe meno senza di esso che con esso; inoltre se rappresenta il parere

(1) Cf. SETTEMBRINI L., *Lezioni di lett. Italiana*, Napoli 1875, II, pp. 113-4.

(2) Il CASTELVETRO accusa il Pigna di avergli rubata questa ragione. Cf. *Opere Critiche*, pp. 81-2; e PIGNA, *I Romanzi* (ediz. cit.), p. 96.

del popolo « seguita che il choro sia una persona fuori dell'attione et che non habbia parte nell' attione, non potendola il popolo o il choro in luogo del popolo per manifestamento di suo giudicio alterarla in cosa niuna » (401). Impropriamente gli si dà il nome di *coro*, allorchè è introdotto direttamente nel dramma a sostenervi actoris partes : « primieramente, non canta in compagnia, dal quale cantare compagnevole ha preso con ragione il nome di choro, ma ragiona. Et appresso, i suoi ragionamenti sono particolari et serventi a menare a fine la favola, senza che, nulla monta che sieno molti o uno a far questo. Et ultimamente non pare che si possa negare che non habbia parte nell'attione, là dove il canto del choro contiene sermoni non particolari, ma serventi a menare a fine la favola, nè come d'una persona, ma di più: perciochè è il giudicio o il ragionamento comune di tutta l' università: et senza così fatto canto et così fatto choro l'attione tutta havrebbe il suo compimento » pp. (87-8).

Il coro si fa sentire cinque volte; perchè « il popolo giudica et favella di parte in parte dell'attione reale, secondo che mostra d'indirizzarsi verso alcuno termino et fine »; e le parti della tragedia comunemente chiamate atti, non sono nè più nè meno di cinque. Cinque, probabilmente perchè così piacque ad Orazio e a tanti trattatisti del Cinquecento ; ma il Castelvetro oltre a « una ragione necessaria » , che si riserva per altro luogo e non dà mai , ne assegna una che vorrebbe essere di convenienza e che appena è di ciarlataneria. « Ciò s' è fatto per aiutare la memoria dei veditori a tenersi a mente una attione non miga brieve, dividendola con quella divisione che suole essere re-

putata convenevole per ricordarsi cosa lunga; perciocchè la divisione maggiore et perfetta non dee passare il numero del cinque naturalmente, poichè si vede che la natura ci ha formata la mano con cinque dita et non con più, su le quali come in luogo proprio della divisione sogliamo allogare et affidare le parti divise. Laonde Cicerone riguardo a questo diceva che Hortensio si costituiva la causa su le dita. Et forse i greci volendo significare che si narrò una cosa compiutamente con tutte le sue parti, dicono πεμπάζειν (pp. 88, 260).

VIII.

LA COMEDIA.

« Avendosi riguardo alla constitutione della favola è vero ciò che dice Socrate nel fine del Convito appresso Platone che una stessa arte è quella del far tragedia et del far comedia » (p. 174). Di ciò convinto, pochissime linee il Castelvetro dedica alla teoria della Comedia: brevi notizie di cose e casi ridicoli, con esempi la più parte tolti, con ottimo criterio, dalle Novelle del *Decamerone*.

Già sappiamo come debba intendersi *peggiori* a proposito dei tipi che imita la comedia: individui nati in basso loco, plebei, volgari; e di essi non ogni vizio indifferentemente si mette alla berlina: la malvagità, la perfidia dell'animo muoverebbe a sdegno; e il dolore interno o esterno, il danno meriterebbe e conseguirebbe piuttosto la compassione del pubblico. Ma la comedia non vuole ciò; nè per lui ha altro scopo che di dilet-

tare mediante il riso. « Adunque poichè si cerca la materia ridevole ci converrà prendere persone sciocche o contraffatte o sformate da contrafare, alle quali non torni danno o dolore per la loro sciocchezza dell'animo o per la loro bruttezza del corpo » (p. 92).

Sin qui il Castelvetro interpetra o crede interpetrare Aristotile: è materia sua e dei contemporanei dove dichiara da che nasce in noi il riso e per conseguenza quali sono le avventure da preferire nella Comedia.

« Il riso si muove in noi per cose piacentici comprese per gli sentimenti o per l'imaginatione » (p. 92). Incontrarsi con persone care, stringere onori e ricchezze e beni a lungo desiderati, val rallegrarsi e ridere. Gli inganni in cui per manco di accorgimento, non per violenza o caso, cade il prossimo « ci piacciono oltre a modo, et ci dilettano et ci costringono per l'alegrezza a ridere, essendone cagione la natura nostra corrotta per lo peccato de' nostri primi parenti; la quale si ralegra del male altrui, come del proprio suo bene, et spetialmente del male che procede da quella parte che è propria dell' huomo, cioè dal senno naturale, parendo a coloro che non sono ingannati, veggendo gli altri ingannarsi, d' essere da più di loro et di soperchiarli, in quella cosa massimamente, cioè nella ragione, perchè eglino s'avvicinano a Dio et trapassano di gran lunga tutti gli altri animali » (p. 93). Parimenti la natura corrotta pel peccato di Adamo è causa che ridiamo dei difetti degli altri, appartengano allo spirito o al corpo, « o perchè le pare d'esser meno difettuosa, havendo molti compagni, o perchè le pare d' essere da molto più et si riempie d'alegrezza veggendosi senza que' difetti ». V'ha però una condi-

zione, ed è che i difetti « siano palesati sotto alcuna coverta, in guisa che altri possa scusandosi et infingendo far vista di ridere di altro: conciosia cosa che altri non voglia parere che gli piaccia la malvagità o la magagna altrui, quantunque gli piaccia, essendogli anchora prestato tanto di lume da Dio, che giudica ciò esser male » (p. 97). Segue quanto può riferirsi al diletto carnale « come le membra vergognose, i congiugnimenti lascivi, le memorie et le similitudini di quelli ». Se in presenza di altri, anche queste cose è necessario vengano presentate « sotto un velame per mezzo del quale possiamo far vista di non ridere della dishonestà, ma d'altro » (p. 97).

È questo è quanto.

Che il Castelvetro qui non si avvicini nè punto nè poco al concetto del comico, quale l'abbiamo noi moderni, non occorre dire: ugualmente lontano resta da quell'integrità di teoria, di cui si vanta.

E' immaginata o storica nel fondo la materia della Comedia ?

Non fa d'uopo di molte parole per dichiarare questo punto. Il fondo storico nella tragedia è un'eccezione, nonchè giustificata, consigliata e imposta dalla qualità dei personaggi ; la comedia, imitando' fatti della vita privata, rientra nella legge generale e tutto , tutto in essa deve essere inventato, o non è poesia. « Per riempire la favola della comedia il poeta trova di suo ingegno l'accidente in universale et in particolare et perchè è tutto trovato da lui, nè le cose avenute o l'historia v'hanno parte niuna, impone anchora i nomi alle persone, comunque gli piace et può senza sconvenevolezza niuna far ciò et ragionevolmente il dee fare... Dee, se a ragione vuole essere reputato poeta , cioè

trovatore, trovare il tutto, poichè prestandogli agio la materia privata, lo può trovare » (p. 189). È perciò che lo Scaligero, il quale conviene nello stesso ordine di idee, chiama la comedia « paene omnium poematum et primum et verum (1).

Si badi intanto che la libertà non degeneri in licenza: il poeta, perchè deve inventare, non è in diritto di immaginare città nuove, monti, fiumi, regni, costumi, leggi, o di invertire l' ordine della natura, facendo nevicare d'estate e mietere d' inverno etc.; « gli conviene seguire l'historia et la verità, se in formare la favola averrà che gli faccia bisogno di tali cose » (p. 189).

***

Ed ora una nota che è come una diversione e aliena da ogni ombra di polemica, volendo io non porre una tesi, ma constatare un fatto.

Fra le tante comedie di cui fu fecondo il Cinquecento, ve n' ha una anonima dell'Accademia degli *Intronati* di Siena, dal titolo « *Gli Ingannati* »; d' essa per una certa somiglianza di stile e alcuni *modenesimi*, che vi si incontrano, T. Sandonnini pel primo volle autore il Castelvetro (2); F. Flamini più tardi ha mostrato di credervi anch' egli (3); e recentemente G. Cavazzuti, ripigliato da par suo il problema, ha conchiuso un lungo e bell'articolo (4), affermando che oramai riter-

---

(1) *Poetica*, p. 5.

(2) Op. cit., p. 39 e segg.

(3) *Il Cinquecento*, p. 557.

(4) *L. Castelvetro e la Commedia « gli Ingannati »* in *Giornale Storico della Lett. Italiano*, XL, 3, pp. 343-65.

rebbe « più ardito chi negasse al Castelvetro la paternità della Commedia in quistione, di chi senza più oltre discutere, a lui l'attribuisse con certezza » (1).

A dir vero, l'asserzione mi par troppo recisa e fondata più sull'affetto alle prove che sulla oggettiva entità di esse, unica e massima deduzione legittimamente consentita dal loro reale valore essendo che, fino a quando altre ricerche—e bisogna proseguirle !—non faranno luce sull'autore degli *Ingannati*, egli, il critico, avrebbe pensato di preferenza al Castelvetro, pel quale sono alcuni indizi esteriori e solo esteriori. O come, proprio della penna che tracciò libri del colore e del peso del piombo, una comedia « la prima per avventura o una delle poche prime che con buona arte e bella grazia di stile e di rappresentazione, al popolo vedute fossero in Italia a que'tempi » ? (2) Una comedia « notevolissima per la ricchezza dell'invenzione, per la graziosità degli equivoci, per la salacità de' motti, *che* sarebbe ancor oggi degna di rappresentazione, se non la deturpassero e la licenziosità del linguaggio e la disonestà degli intrighi » ? (3) Capisco che a 25 o 26 anni si può scrivere diversamente che a 50 e 60; e so anche—si licet exemplis in parvo grandibus uti—che l'Odissea non ha la freschezza dell'Iliade ; ma è differenza di gradi ; e per mutar di stagioni , non si vide mai che *dolci fichi* maturassero sui rami di *lazzi sorbi*, o viceversa !

---

(1) Ibid., p. 362.

(2) SCIPIONE BARGAGLI, *Commedie degli Intronati*, Siena, 1611, II, p. 485.

(3) CAVAZZUTI G., Articolo cit., p. 343.

Esagerata è pure la voluta affinità tra le pagine degli *Ingannati* e le altre opere del Castelvetro, in cui forme grammaticali e sintattiche rivelano criterii abbastanza differenti.

Ma, ripeto, non è intenzione mia di polemizzare; chè allora—escogitata un'altra ipotesi, per lo meno probabile quanto quella del Sandonnini e del Cavazzuti, per spiegarmi la conoscenza della lingua, dei luoghi e dei costumi di Modena nello scrittore, senza il bisogno di supporlo nato e cresciuto là,—l'argomento del quale mi farei più forte è l'indole stessa del Castelvetro, vanitoso, ispido e financo ridicolo in que' litigi del tuo e del mio, in quelle dissertazioni contro Tizio e Caio per dimostrare che non era da loro pensare questa o quella cosa; che questa o quella cosa non si trova nei loro libri, se non perchè l'hanno rubata a lui (1). Che uno spirito siffatto resistesse al piacere di sentir fare il nome suo insieme a quello di un lavoro da tutti lodato e di ben altra importanza che non l'odioso e sconclusionato *Parere* al Bellincini; che un letterato sì intollerante di soprusi, conservatore e rivendicatore acerrimo dell' integrità del proprio patrimonio intellettuale, si rassegnasse al dubbio che il pubblico, a corto di elementi per un giusto giudizio sull' autenticità degli *Ingannati*, potesse attribuirli ad altri e non a lui, ad altri quanto a lui, non mi persuade. Il Castelvetro era, più che non si creda, abile e ricco d' espedienti; e una via per lasciarsi indovinare autore della Comedia e sfuggire nel medesimo tempo alle per-

(1) Vedine un esempio tipico nelle prime pagine delle *Opere varie critiche*, nel « Parere sopra l' aiuto che domandano i poeti alle Muse ».

secuzioni dei frati, acerbâmente trattativi. non gli sarebbe certo mancata. Sopratutto la *Poetica* scritta e pubblicata, quando egli era fuori e lontano dagli artigli del Sant' Uffizio, avrebbe potuto prestarsi al giuoco; e invece in questa, come negli altri scritti, neanche ove occorre materia affine, neanche ove parla ed esemplifica degli *inganni* e della *riconoscenza*, s'incontra esempio o parola che ricordi alla lontana gli Ingannati.

A me importa osservare che se questi sono veramente del Critico modenese—e domani ogni dubbio potrebbe essere disperso da dati di fatto—bisognerà convenire che, nato per disgrazia sotto l' influsso del più mobile dei pianeti, il Castelvetro ebbe in vita sua l'ingrato compito di contradirsi ad ogni piè sospinto; di dire il mattino il contrario di quel che avrebbe fatto la sera; di dire la sera il contrario di quel che aveva fatto il mattino.

Il primo caso di incoerenza tra legislatore e giudice s' è visto nel criterio che seguì per le opposizioni al Caro; qui abbiamo il secondo e non meno interessante; chè— salvo la materia inventata e parecchie altre peculiarità, che non erano monopolio di alcuno—gli *Ingannati* sono la più ampia smentita delle teorie del Castelvetro, il rovescio di quella che egli segna come la diritta via al poeta drammatico e comico.

Cominciamo per ordine dal prologo. Ei ne distingue di tre specie; e di una, che è quella della nostra Comedia, scrive che « communemente suole havere una persona separata, che, fatto l' argomento della Commedia, non si vede più comparire...; et fu ritrovata simile persona di prolago, acciocchè si potesse della Commedia, prima che si facesse, haver certa notizia per lo

popolo, essendo l' attione contenuta in lei per la bassezza della conditione della persona sconosciuta, nè mai pervenuta agli orecchi suoi nè per historia nè per fama » (p. 103). E si affretta ad aggiungere che questa persona, trattandosi di riferire cose future, deve avere del profetico; chè se si introducesse « come huomo che la sappia senza essere profeta o indovino, si toglie via tutta la verisimilitudine dell' attione futura ; conciosiacosachè si confessi, narrando un huomo l' argomento, che la sappia et sapendola, perciò la sappia, che è già avenuta et non è da avenire. Perchè non veggo che si possa comportare huomo semplice per prolago senza diminuimento della verisimilitudine » (p. 104). E più innanzi ribadendo il canone che « le cose incerte sono la materia del poeta... le quali si deono narrare o far rappresentare come cose certe et avenute, senza mostrare che sieno imaginate », esce a dire che « perciò non può se non meravigliarsi onde i latini habbiano presa quella maniera di prolaghi, che antipongono alle loro comedie et nei quali spongono l' argomento della favola che si dee rappresentare, distruggendo del tutto essi stessi la verisimilitudine et predicendo che quello che si dirà è immaginato » (p. 210).

A farlo apposta, nel Prologo degli *Ingannati* non solo è un uomo che parla e in qualità di uomo « ambasciadore, oratore, legato, procuratore o poeta, pigliatel come v' entra meglio nella memoria »; quanto va sino ad avvertire che « la Commedia è stata fatta in tre dì » e « la favola è nuova non più per altri tempi vista nè letta, nè meno altronde cavata che dalla industriosa zucca degli Intronati » (1). Avvisato così fin dal prin-

(1) Riporto da un' edizione di *Venetia* per Giovanni Padoano,

cipio il pubblico della natura fantastica del componimento, ognuno è in grado di vedere che resta all' illusione della tanto decantata verosimiglianza.

Si ricordi, in secondo luogo, che pel Nostro la forma adatta al teatro è il verso: gli Ingannati al contrario sono scritti in prosa, e tre o quattro scene, *che rompono un po' la fantasia*, quasi interamente in ispagnuolo. Naturale, si dirà, che sulle labbra di uno spagnuolo avesse fatto suonare la lingua del suo paese; non ha lasciata egli insoluta la quistione, e libero il poeta tragico di regolarsi a suo modo, in simili riscontri? Apparentemente sì; ma nella medesima giunta e nella medesima pagina dove ha avuto l' aria di rimettersi al giudizio dell'*aguto lettore*, si legge un'altra osservazione che riguarda lo scrittore di comedie e di tragedie—comedie e tragedie che sono se non un seguito di *dicerie diritte*? — quanto *quello* di storie e di epopee. « Si può dubitare se altri o sia istorico o poeta narratore di un paese, introducendo alcun forestiero a fare alcuna diceria diritta, debba usare le parole che egli usa narrando o pure le forestiere, quando fossero intese dalla patria sua. Ora brevemente rispondendo è da dire che *rappresentando lo scrittore la lingua del popolo*... e non quelle lingue che egli sa, dee ragio-

---

senza data, ma che dai tipi e dalla carta si vede essere delle più antiche; neanche le pagine vi sono regolarmente numerate. Il titolo « *Comedia del Sacrificio degli Intronati, celebrato nei giuochi d'un Carnevale in Siena* » è preso dal primo lavoro che vi si legge; seguono *Gli Ingannati*; ed in ultimo è una *Canzon nella morte di una civetta*. Questa edizione parmi sia sfuggita alla diligenza del Cavazzuti, che non la nomina tra le altre nelle note 1 e 2, a p. 363, del citato fascicolo del *Giornale Storico*.

nevolmente potere usare quelle parole di un altro popolo che il suo userebbe in simil caso, cioè infino a a quattro o a sei parole e non più; perciocchè comunemente non sa rappresentare più parole di un altro popolo senza errare. Quindi è che il Boccaccio disse rappresentando un Viniziano: *Che se quel? Che se quel?* E ancora: *Voi non l'avrì da mi, Donna Brunetta, voi non l' avrì da mi.* E una Ciciliana *Tu m' hai miso lo foco all' arma, Toscano acanino* » (1). Innanzi a siffatto rigorismo è il caso di domandarsi se opportuno anche quel latino, che, intercalato al volgare, contribuisce tanto a compiere il carattere del *pedante*, quale lo concepì il Cinquecento!

Ancora: sulla chiusa del Prologo è un' osservazione onde si rileva che l' autore della Comedia si è ispirato a un fine, che non è quello asserito dal Castelvetro, il *diletto*; che, anzi, è quello scartato dal Castelvetro, l' *utile*. « Due ammaestramenti sopratutto ne caverete, vi è detto, quanto possa il caso et la buona fortuna nelle cose d' amore et quanto in quelle vaglia una lunga patientia accompagnata da buon consiglio: il che due fanciulle con il lor sapere vi mostreranno, il quale se seguendolo poi vi gioverà, havrete questo obbligo con esso noi ».

Per la maniera come negli *Ingannati* sono intese e praticate *le unità* di luogo e di tempo, il miglior partito è riassumere la favola; e lo farò colle parole del Cavazzuti.

« Lelia figlia di Virginio Bellencini, innamorata di Flaminio Garandini, che prima l'avea contraccambiata,

---

(1) *Opere* del Card. P. BEMBO, Venezia, 1729, II, p. 44.

pur di sviare l'amore che costui, abbandonata lei, aveva concepito per un' altra fanciulla, Isabella Foiani, si traveste da uomo e si acconcia seco lui per paggio, aiutata in ciò da una zia monaca e dalla balia sua (Atto I). Cerca di persuadere Flaminio a lasciare il pensiero di Isabella (la quale frattanto, credendola uomo, si era innamorata di lei) e, mandata per messaggi a Isabella, induce costei a far dispetti a Flaminio, al qual patto soltanto le sarà condiscendente; e nel partire si lascia baciare dalla rivale, mentre due servi spiano inosservati e fermano di raccontar la cosa a Flaminio (Atto II). Giunge intanto a Modena Fabrizio Bellencini, fratello di Lelia che si credeva ucciso dagli Spagnuoli, ma che di costoro invece era stato soltanto prigione, accompagnato dal pedante, personaggio assai comune nelle commedie del genere. Fabrizio, mercante oramai da quattro anni, s' è fatto grande e bello ed assomiglia perfettamente alla sorella; mentre il pedante se ne sta all'osteria, egli passeggia per la città, quando la serva d' Isabella, scambiandolo pel paggio, cioè per Lelia, lo viene a sollecitare perchè accondiscenda ai desiderii della sua padrona; sopraggiungono Virginio e Gherardo Foiani, padre d'Isabella e pretendente di Lelia, i quali, scambiato anch' essi Fabrizio per Lelia, di cui avevano saputo il capriccioso travestimento, lo rimproverano e finiscono per rinchiuderlo in camera con Isabella, che avrebbe dovuto ricondurre a più saggi consigli la creduta fanciulla (Atto III). Virginio va combinando con Gherardo le nozze tra costui e la sua Lelia e s' imbatte nel pedante, il quale, riconosciutolo, gli dà buone notizie di Fabrizio, che invano vanno cercando all' albergo; Gherardo intanto incontra Lelia ancor vestita da paggio

e vuol fermarla; ma questa si rifugia in casa della balia; allora egli va stizzito a casa sua, per rimbrottar la figlia d'aver, come egli pensava, lasciata fuggir Lelia; e invece colla figlia sorprende Fabrizio; esce di casa disperato e, imbattutosi in Virginio, lo carica di contumelie (Atto IV). Virginio seguito da servi, viene in armi alla casa di Gherardo per far vendetta delle ingiurie ricevute; ma quivi, scoperto l'equivoco e riconosciuto Fabrizio, fa pace; e Fabrizio sposa Isabella; intanto Flaminio, a cui i servi avevano svelato il supposto tradimento del paggio va per punire costui alla casa dove Lelia si era rifugiata; ma udito dalla balia il pietoso caso della sua innamorata, ridona alla povera Lelia tutto l'amore e la sposa, delle quali conclusioni tutti fanno festa » (Atto V) (1).

A rappresentare tutta questa materia il prologo afferma che occorreranno « quattro hore almanco » : e sono tali gli avvenimenti che anche nel succedersi della realtà, non dimandino un minuto di più, per verificare il principio castelvetriano dell'uguaglianza di durata tra azione e rappresentazione ? Quel che è dato indovinare dall' esame del lavoro si è che, nella mente di chi lo scrisse, l' azione non esce dai confini di un giorno, forse naturale, forse artificiale; ma in nessun modo si desume che, nell'ambito stesso di un giorno, il tempo preciso è di quattro ore; ed è malagevole anche pensarlo, svolgendovisi fatti e maturandovisi sentimenti, che sfuggono quasi al controllo della clepsidra e vogliono non pur quattro ore, ma quattro giorni, quattro mesi e quattro anni.

---

(1) *Giornale Storico della Lett. ital.*, N. cit., pp. 345-6.

Meglio non vi è osservata l'unità di luogo, nel senso rigoroso che il Nostro la propugna « ristretto non solamente ad una città o villa o simile sito, ma anchora a quella vista che sola può apparere agli occhi di una persona » (p. 535): immutato nell'identità della scena. Negli *Ingannati* si passa colla massima facilità, se non con uguale naturalezza, da una strada all'altra, da una casa all'altra di Modena, ora da Clementia, ora da Gherardo, ora dall'oste.

Ad un altro raffronto porge occasione l'odore che si solleva dall'insieme della Commedia, che è odore di carne, odore di trivio e di bordello: sotto questo aspetto la si potrebbbe degnamente classificare tra la *Calandra* e la *Mandragora*. Per le azioni il Comediografo si tiene al « non intus digna geri promes in scaenam », è vero: le smanie pruriginose di Isabella, i suoi baci al creduto Fabio, le violenze a Fabrizio—che, poveretto *si lasciava vincere* !—, l'accentuata virilità di costui; il *trispiggio* nella camera di Clementia dove Lelia e Flaminio si abbracciano la prima volta; il *rimenio* e il *tentennare* del letto; i lamenti e le esclamazioni dei due amanti, tutte queste cose arrivano al pubblico per l'indiscreta curiosità di Pasquella o di Scatizza e l'incosciente meraviglia dell'ingenua Cittina; e il Castelvetro che fa menzione solo di *membra vergognose*, di *congiungimenti lascivi* e di *basi* da evitare o da presentare *sotto alcuno velame*, per non mettere a prova il mentito pudore dei presenti, non sarebbe a cogliere in fallo perciò; ma resta la *facundia*, troppo, troppo *praesens*, nel senso che il Bindi dava a quest' aggettivo; restano le parole vive e crude, se mai ve ne furono e stomachevoli, con cui dette persone ed altre vi accennano; ed

esse, se trovano facili bocche che le pronunziano a cuor libero, non sono meno pericolose per l'uditorio, in gran parte di donne; le quali eccitate e solleticate, avrebbero potuto tradire col riso involontario e la compiacenza il fondo dell'animo guasto.

V' è di più. In un luogo delle *Giunte*, anzi sempre in quella Giunta XI, già citata, il Castelvetro, dopo aver detto che lo scrittore in genere « si deve guardare di rappresentar le cose per quelle parole che possono fare sdegnare o arrossare il popolo ascoltante, le quali sono le significative propriamente delle arditezze delle bestemmie... o le significative propriamente delle disonestà o le significative propriamente delle immondizie e delle cose abbominevoli »; dopo aver accordata per eccezione questa facoltà o libertà che si voglia ai libri tecnici di medicina e di morale; viene allo scrittore di comedie in particolare ed afferma che ad esso « si concedono non pure parole ridevoli e motti sciocchi e modi di dire da persone rozze; ma ancora certe ree profferenze e scemamenti ed accrescimenti e trasportamento di lettere per conservare la condizione della persona idiota parlante. Ma, soggiunge, io non giudicherei però che il poeta facesse bene se in commedia o in altro ragionamento, lo quale fosse per pervenire agli orecchi del popolo, per conservare la condizione del parlante, usasse parole o significanti propriamente le disonestà, per non fare... o sdegnare o arrossare il popolo ascoltante. Laonde io consiglierei il Poeta che in simili poemi non si lasciasse riducere in questi passi pericolosi, ne' quali o conservando la condizione del parlante, fosse costretto a dispiacere agli orecchi onesti degli

ascoltanti; o non volendo dispiacer loro fosse costretto a non conservar la condizione del Parlante » (1).

E fo punto, bastando il fin qui detto — che è una parte di ciò che si potrebbe dire da chi ne trattasse di proposito — a provare, almeno sommariamente, che la scuola, cui appartengono gli *Ingannati*, non è quella del Lodovico Castelvetro della *Poetica* e delle Giunte alle Prose del Bembo. Apparterranno alla scuola del Castelvetro giovane, ancora senza... scuola, e schietto; ancora libero dai ceppi delle regole, e spontaneo; ancora non guasto dal male, che poi gli avvelenò col sangue l'animo, e fresco e brioso? Possibile; ma io « *nisi videro... non credam* ».

(1) *Opere* del Càrd. P. BEMBO, Venezia, 1729, II, p. 46.

III.

TEORIA DELLA POESIA EPICA.

I.

DELL' EPOPEA.

Tragedia ed epopea nel Castelvetro stanno fra loro come due specie d' uno stesso genere. La materia è comune « le attioni degli huomini magnifici » (p. 107); non è comune il modo di rassomigliarla, avendo l'una, che è un ulteriore sviluppo dell'altra, preferito alla narrazione la rappresentazione, e, per l'indole e l'esigenze di questa, rinunziato alla lunghezza della favola e acquistato il diritto di unire al verso il suono, il canto e il ballo. Ond'è che per lui dire della natura e delle leggi della tragedia — più complessa — è dire anche dell'epopea, di cui nel comento manca fin la definizione. « Possiamo esser certi che quello che Aristotile ragiona della favola della tragedia per la maggior parte è comune alla favola dell'epopea et in essa si può verificare » (p. 174). Unica dunque la dimostrazione della nobiltà del soggetto, della necessità di cavarlo dalla storia e del

campo che nondimeno resta al poeta per mostrare il suo ingegno.

I punti controversi particolari all'epopea si riducono all'integrità e all'unità di azione, nella cui discussione è notevole il riserbo che il Castelvetro s'impone per i poeti e i poemi contemporanei, intorno ai quali più fervevano le dispute.

Vi siano o no ragioni a distinguerli, è certo che i due termini *intellettuale* e *sensibile*, non hanno nella tragedia misura differente, come vorrebbe Aristotile: « tanto spatio di tempo si spende in far vedere rappresentativamente in tragedia in una attione..... quanto corre nell'avenimento di quella o vero o imaginato » (p. 533). Nell'epopea invece essi esistono e l' uno non riceve misura nè è informato dall'altro: « alcuna volta un'attione avenuta in ispatio di brevissimo tempo si narrerà in lungo tempo, spendendovi il poeta molti versi et una attione avenuta in molti anni si narrerà in brevissimo tempo, spacciandosene con poche parole » (pp. 533-4). Nè v'ha limiti di luogo, potendo questo esser vario e largo: l' uditore sa che l' azione non è rappresentata, ma semplicemente narrata, e non vede alcun inconveniente nel fatto che essa si estenda per campi indefiniti.

Pertanto il termine sensibile — cioè il tempo concesso alla narrazione — non è libero per la strettezza come per l' ampiezza: se è nell' arbitrio del poeta di prendere un numero indeterminato di giorni, « il termine più stretto trova fine in una giornata o in alquante hore d'una giornata ». Il pubblico si dispiacerebbe d'essere stato chiamato in piazza per cosa da nulla e che non valeva la pena dell'incomodo procu-

ratogli. Nelle grandi epopee, la divisione in libri risponde al bisogno di determinare la parte che ciascun giorno, in ciascuna tornata si può leggere, senza trattenere troppo assai o troppo poco il popolo. La lettura di un racconto non portando spesa, come il palco per la tragedia, può essere continuata in più sedute successive, e ciascuna non può durare più di 12 ore: e in ciò tragedia ed epopea stanno alla pari.

Tolta ogni pastoia quanto al tempo e al luogo, l'unità di azione, almeno per questo lato non risulta necessaria nell' epopea, come nella tragedia. Ma poichè si potrebbe domandarla in nome di altre esigenze, il nostro si riporta al principio generale che la poesia è immagine della storia; ed aggiunge che se questa può senza biasimo narrare *sotto un raccontamento* « più attioni di una persona sola, una o più attioni di una gente o molte attioni di molte persone et di molte genti » non v'è motivo di negare all'epopea la libertà di fare altrettanto.

Il Giraldi e il Pigna vendicano, è vero, questo diritto ai *romanzi*, ma facendone un genere a parte dell'epopea (1), per la quale non negano la convenienza della

(1) « È da avvertire che i soggetti o le materie dei romanzi non sono di quella maniera che sono quelle di Virgilio e di Omero. Perchè l'uno e l'altro di questi, nelle sue composizioni si ha preso ad imitare una sola azione di un uomo solo ed i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti. Perchè sovra otto o dieci persone più o meno fondano tutta la fabbrica del loro componimento. Ma danno il nome all'opera loro da quella persona o da quella azione che è di più considerazione in tutta l' opera e dalla quale pare che dipendano tutte le altre o sia almeno cagione di legarle insieme. E ancora che questa composizione non sia accettata nè dai Greci nè dai

legge Aristotelica ; Castelvetro piglia la quistione più dall'alto e la taglia netto: l'epopea e ogni forma nuova o antica, la meno curante di questa unità, trova legittimo posto nella letteratura. Il poeta usa di un diritto raccogliendo nel poema quante più azioni può e vuole, di quante più persone può e vuole; peggio per lui se poi il critico, pesando tra materia e lavoro impiegato a compiere il poema, giudica che il secondo non ha dovuto esser molto dove quella sovrabbondava. Più larghi non si potrebbe essere !

Or perchè avrebbe biasimato l' Ariosto , come pretende l'*Infarinato Secondo ?* « E che bella comparazione è quella del Castelvetro tra le *Trasformazioni* e il *Furioso ?* E qual provanza adduce egli di sua sentenzia altro che la sua semplice affermativa ? E con qual regola o autorità condanna egli per non legittima in poesia un'attione sola di più persone ? » (1). Niente di più inesatto. Scrive il Castelvetro : « La favola della tragedia, della comedia e dell' epopea vuole essere una sola et contenere un'attione sola d'una persona sola, secondo che apertamente (?) si coglie dalle parole di Aristotile, alle quali *se presteremo fede* ci converrà biasimare Statio che fece o intendeva fare l'Achilleida et Nonno che in un poema cantò tutte le attioni di Bacco et Girolamo Vida che compose la Christeida, nella quale si raccontano le molte et miracolose

---

Latini, è però riuscita lodevole in questa nostra lingua, avendole data quell'istessa autorità gli eccellenti scrittori di essa , che diedero alle loro gli scrittori delle due già dette » (GIRALDI G. B., *De' Romanzi, delle Comedie* etc., P. I, p. 16).

(1) Nelle *Opere* di T. TASSO (ediz. cit.), II, p. 108.

attioni di Christo, perciochè costoro raccontano più attioni di una persona, si come facevano que' poeti biasimati da Aristotele che composero l' Hercoleida et la Theseida, cioè più attioni d'Hercole et più attioni di Theseo. Et appresso non potremo commendare per favola ben fatta quella dell'Iliade d'Homero, la quale avegna che contenga un'attione sola o piuttosto una parte d' una attione, secondo Aristotile, cioè una parte della guerra troiana, non è però attione d' una persona sola, ma d'una gente; perciochè quella guerra fu fatta di commune consentimento dei principi della Grecia, che per giuramento fatto a Tindareo, patre d' Helena, erano obbligati a riscattarla con armata mano, se avenisse che fosse rapita. Nè per aventura similmente potremo ricevere per favola ben fatta quella della Thebaida di Statio che contiene un'attione sì, ma non attione d'una persona sola, cioè di Polinice solo, anchora che a cagione sua la guerra si movesse, ma è attione de' sette re. Laonde anchora Eschilo intitolò la tragedia di così fatta attione τῶν ἑπτὰ εἰς Θήβας. Et tanto meno potremo ricevere per favola ben fatta quella che non solamente contiene più attioni d' una persona o una attione di più persone, ma insieme contiene più attioni di più persone, come contiene il Poema delle Trasformationi di Ovidio. *Et questo vitio è anchora riconosciuto nell' Orlando Furioso di Lodovico Ariosto*, narrando l' uno et l'altro più attioni di più persone » (pp. 177-8). Ed è logica conclusione della supposta dottrina di Aristotile, non del pensiero dell'interpetre; il quale fa semplicemente un' ipotesi , su proposizione scartata già come falsa; tutti quei bandi seguirebbero, quando fosse vera la sentenza di Aristotile ; e il Castelvetro ha detto

chiaro che non le faceva grazia. Se qualche cosa d'irregolare egli nota nell'Orlando dell'Ariosto come in quello del Boiardo, non è l'unità, ma l'integrità d'azione; essendo necessario per la piena conoscenza dell'argomento del primo ricorrere al secondo e viceversa; allora è perfetta la favola, quando o per episodi intercalati all'azione principale, o per altre vie se ne conoscano tutte le parti, il principio, il mezzo e la fine, senza esser perciò obbligati a far capo ad altri libri.

Dell'istesso paragone tra l'*Orlando Furioso* e le *Metamorfosi* l'Infarinato non avrebbe preso tanto scandalo, ove avesse potuto prevederlo in un Autore che si chiama Voltaire. Questi nel *Saggio sulla Poesia Epica*, come ebbe a rifarlo nel 1742, scrive: « Io son ben lontano da voler restringere la carriera delle arti e dall' escludere; ma insomma per esser poeti, almeno un fine bisogna averlo e l' Ariosto par non abbia che quello di ammucchiar favole su favole: il suo poema è una raccolta di stravaganze scritte con uno stile d' incanto. Non osai inserire tra i poeti epici Ovidio, perchè la Metamorfosi, per consacrate che sieno dalla religione degli antichi, non sono opera regolare: come dunque oserei inserirvi l'Ariosto, le cui favole sono tanto al di sotto delle Metamorfosi? » Comenta il Carducci: « Il paragone del Furioso con le Metamorfosi era per un poeta educato al classicismo di Luigi XIV un altro passo avanti; ma il critico dovè ben presto accorgersi che un racconto ciclico non poteva essere il termine di paragone giusto col Poema, qualunque si fosse dell'Ariosto, e nel 1746 soppresse tutto che aveva aggiunto nel 42, serbandone

soltanto la prima frase: « L'Ariosto è un poeta incantevole, ma non un poeta epico » (1).

Ma le tre unità di tempo, di luogo e di azione, se non sono indispensabili all'essenza dell'epica, possono sempre contribuire a una maggiore perfezione. La favola sarà più bella e il poeta più ammirato, ove prenda un'azione di una persona sola e su scarsi elementi materiali la fantasia costruisca un grande e mirabile edificio. Non sarebbe punto « da meravigliarsi se più attioni d'una persona o una attione d' una gente o più attioni di più persone ci dilettassono et ci rendessono intenti ad ascoltarle, portando seco la favola per la moltitudine dell'attioni, per la varietà, per gli nuovi avenimenti et per la moltitudine delle persone et della gente et piacere et grandezza et magnificenza, nella quale narratione, poichè per sè quasi opera il fine della poesia, lo 'ngegno del poeta non mostra tanta eccellenza. Ma in narrare un'attione sola d'una persona, che in prima vista non pare haver il potere di ritenere gli animi ad ascoltare con diletto, si scopre il giudizio et l' industria del poeta, operando quello con un' attione d' una persona che altri a pena possono operare con molte attioni et di molte persone. Laonde è da conchiudere che... la favola dell'epopea dee contenere un'attione d' una persona non per necessità, ma per dimostratione dell'eccellenza del poeta » (179). Chi non ambisca a questo vanto o disperi di meritarlo « potrà costituire la favola di più attioni d'una persona o d'una attione d'una gente o più attioni di più persone » (p.

(1) *Studi, Saggi e Discorsi*, Bologna, 1898, pp. 134-5.

179). Un lusso dunque, un ornamento, non un bisogno, un'esigenza dell'arte.

Ugualmente « quell' attione che non sarà divisa in più tempi nè in più luoghi sarà più lodevole. Et è la ragione evidente, perciochè cosa più meravigliosa è che si faccia una mutatione grandissima in contrario in uno et poco tempo et in uno et piccolo spatio di luogo che si faccia in più et lunghi tempi et in varii et larghi luoghi » (p. 534). Nella prima ipotesi il poeta lavorerà di più, dovendo spremere dall'ingegno suo quella varietà e magnificenza che avrebbe potuto senza noie trovare nella favola svoltasi in paesi diversi e lontani, e durata molti anni. Poco o nullo sarebbe il valore dell'Odissea e dell'Eneide se, come si pretende, narrassero i casi degli eroi a cominciare dal momento in cui partono da Troia fino all'arrivo di ciascuno in Itaca e in Italia. Omero avrebbe scritto un lungo poema, ma con materia prestatagli da « la lunghezza de' tempi et la varietà dei luoghi che tirano con esso loro quelli errori et coi tempi et coi luoghi molte gran novità »; d'altra parte nel viaggio d' Enea « corsero sette anni et più et vi si accompagnano tutte le parti del mondo », e non sarebbe a meravigliare che Virgilio ne avesse riempiti dodici libri, senza stancare il lettore (p. 534).

È sempre il medesimo criterio: la fatica del poeta sta in proporzione inversa alla materia preesistente; il pregio della poesia sta in proporzione diretta alla fatica del poeta.

***

L'integrità della favola, come viene proposta da Aristotile, è anch'essa scartata: coi poemi di Omero e di Virgilio alla mano, il Castelvetro dimostra che al punto dove quei capolavori cominciano e finiscono troppe cose suppongono e molte ancora potrebbero riceverne pel compiuto séguito degli avvenimenti. Principio e fine debbono essere portati a conoscenza del lettore, non v'ha dubbio, ma per digresssioni che a torto si chiamerebbero parti integranti della favola, disposte con ordine artifiziale. Ordine artifiziale? Ma la poesia va sulle orme della storia e non può tenere altro ordine che quello del prima e del poi, l'ordine di causalità. E ciò senza guardare alla simmetria; chè, generalmente, nei poemi presi ad esempio, quei cenni allusivi al passato e al futuro, intercalati al racconto principale, non hanno alcuna proporzione col resto: pallidi e brevi riassunti di casi assai più lunghi per durata di quelli presi a tema e narrati con lusso e abbondanza di forma. Nell' Iliade: « Se Homero volle raccontare tutta la guerra troiana con l' ordine trasportato, secondo che essi affermano, dee parere cosa strana ad ognuno che egli spenda tanti versi in narrare l' ira d' Achille, che è una picciola particella della guerra troiana, accennando solamente con pochi versi la venuta dei Greci a Troia et la dimora di nove anni continui che quivi fecero assediandola et mettendo a sangue, a fuoco et a ruba il circostante paese, tante città, castella et villa sottoposte et favoreggianti o danti aiuti a Troia, con tante novità che avennero in questo tempo; le quali

cose tutte furono innanzi che Achille si sdegnasse. Et poichè l'ira di Achille ebbe fine, perchè con tanta brevità si ricordano o del tutto si tralasciano cose tanto memorabili, come è la presura et l'arsura di Troia, la venuta di Pentasilea et le sue prodezze et la morte et la venuta di Mennone et le sue valentie et la sua morte et brievemente la morte d' Achille, la morte d' Aiace et tante imprese degne di lunghissimo racconto? Adunque non dobbiamo credere che Homero volesse raccontare tutta la guerra di Troia, nè che habbia tramutato l' ordine del narrare naturale, ma dobbiamo credere che non volesse narrare altro che quella parte della guerra troiana, che avenne per l' ira di Achille, o, per dire per aventura meglio, che egli non si propone di cantare cosa niuna della guerra troiana, ma solamente l' ira d' Achille che fu un'attione di lui; la quale racconta dal principio et trapassando per lo mezzo perseguita distesamente infino al fine. Nè perchè incidentemente si dicano alcune cose avenute prima che avenisse l'ira di Achille o avenute poichè fu cessata, dobbiamo dire che Homero voglia narrare quelle; ma narra l'ira et esse sono narrate accessoriamente... » (pp. 156-7).

Nella mente del Castelvetro, l'azione chiesta all'epopea non va dalle cause più remote «ab ovo» all'estreme conseguenze; dovunque finisca e cominci, basta che ne siano per episodii conosciuti gli antecedenti e i conseguenti, in modo che non sia d' uopo ricorrere ad altri libri fuori del poema; tali episodi, lunghi o brevi che siano, in niun caso si può considerarli come parti della favola trasposte: l'ordine del poema epico, come d'ogni altra poesia, non può essere che il naturale.

Esagerazione contro esagerazione: molti tra i quali lo

Scaligero — « non recto tramite ducendam narrationem ne taedium pariatur (1) — sulle orme di Orazio, dell' ordine *turbato* o *tramutato* facevano un assoluto precetto alla poesia; qualcuno affermò anche che fosse questa la differenza essenziale tra poesia e storia. Il Castelvetro impone il contrario: « Non possiamo credere che sia differenza tra l' ordine di narrare historicamente et l'ordine di narrare poeticamente; perciochè se la poesia, come cosa rappresentante, riguarda nell' historia come in cosa rappresentata, per qual ragione dee essere differente da lei nell' ordine? Certo non si mostrerà ciò per niuna » (p. 156).

---

(1) *Poetica* p. 144.

CONCLUSIONE.

A esposizione finita, il giudizio che del Castelvetro hanno dato fautori ed avversari, antichi e moderni dal Salviati (1), dal Bonamici (2) e dal Rapin (3) allo Spingarn, all'Ebner, al Pércopo (4) e al Croce, non resta punto smentito o infirmato: *acuto* l'uomo e *sottili* le cose da lui scritte (5), sia che si affatichi a dare un certo che d'armo-

(1) Cf. SPINGARN, op. cit., p. 316.

(2) Op. cit., Proemio. Cf. anche A. ZENO nelle *Annotazioni alla Biblioteca dell'Eloq. Ital.* del FONTANINI (ediz. cit.), I, p. 250.

(3) *Les Réflexions sur l'Eloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie,* Amsterdam, 1686, II, p. 115.

(4) *Geschichte der italienischen Litteratur von* WIESE und PÉRCOPO, Leipzig, 1899, p. 381.

(5) Curioso e in parte vero ciò che a questo proposito ha il Fontanini: « Chiunque nomina il Castelvetro, anche senza averlo mai letto vuol dargli attributi di *sottile* ed *acuto*, proprie e uniche doti de' Sofisti, i quali con accumulare sottigliezze a sottigliezze e cavillazioni a cavillazioni cercano d'imbrogliare la verità per non darsi mai vinti » (*Biblioteca dell' Eloq. ital.*, ediz. cit., I, p. 250). Ma pare che il Fontanini ce l'abbia con l'*eretico* impenitente e con-

nico al sistema e a farne vedere le parti legate l'una all'altra del vincolo di causalità; sia che per distinguersi proponga dimostrazioni originali di tesi in sè sgangherate e interpetrazioni bizzarre di problemi insoluti e insolubili; sia finalmente che, conscio dei vuoti, cui non gli riesce di colmare, si sforzi di dissimularli e di coprirli con foglie più trasparenti che pietose. Come abbiamo visto, quasi nessuna delle sue opinioni e delle sue teorie, va pigliata sul serio; nondimeno leggendole e considerandole, mille volte accade di ripetere: « Se non è vero, è ben trovato ». Ed è qui il merito del Castelvetro, tutto esteriore, in quanto che e nell'ordine di trattare e nel modo e nei limiti alza un edificio incantevole a vedersi, ma fatto apposta per illudere: in sè e per sè il libro è *carta da straccio*, direbbe il Paradisi (1); ed ho fermo convincimento che all'Autore meno che a tutti fosse un mistero il valore reale dell'opera: che proprio a un dialettico della sua tempra sfuggissero inavvertiti sofismi volgari, cavilli e ripieghi da leguleio? No, molte delle cose da lui affermate e da noi confutate, il Castelvetro le inventò coll'ingegno, non le approvò coll'opinione; polvere agli occhi, dove e quando non è possibile la verità alle menti: tale la linea di condotta preferita. E nel seguirla resta sempre lui, dommatico come un pontefice, dottorale, fiero, sopratutto insopportabilmente lungo e secco, innegabilmente « lambiccato e falso nelle sue sottigliezze» (2); *lui*, lo

---

tumace; e da vero Monsignore della Curia di Roma, in omaggio al *mantellone*, non si dà pace di non poterne disperdere fin le ceneri!

(1) Nelle *Opere* di S. BETTINELLI, Venezia, 1780, II, p. V.

(2) *La giovinezza di* F. DE SANCTIS, Napoli, 1889, p. 317.

scolastico colla somma di difetti propria degli scolastici, pe' quali la presunzione di essere *a priori* in possesso della verità è ostacolo a trovarla, arzigogolanti in un mondo, che è quello delle nuvole, aventi a supremo fine la forma, non la sostanza del discorso; di tutto sprezzanti che non si adagi nel rigido schema di un sillogismo; *lui*, il critico ottuso, più che mai ottuso alle pure e immediate impressioni dell'arte; *lui* « un curioso miscuglio di dotto acume e di vuota sofisticheria *che* ondeggiava tra un pedantesco rigore e un linguaggio scorretto, artificiale e provincialesco, come nello stile riusciva insieme arido e prolisso » (1).

Verissimo ciò che scrive il De Niscia, che « ebbe relativamente ai suoi tempi grande indipendenza di giudizi. Venera Aristotile, ma non se ne fa schiavo; alcune volte entra in discussione, gli rifà i ragionamenti, pure accordandosi con lui nelle conclusioni; altrove lo confuta del tutto e non sempre lo scusa col supporre che ci siano errori nel testo » (2). Ma la medaglia come tutte le medaglie, ha il suo rovescio; e questo mi sembra colto nelle parole di un altro Cinquecentista, che così si esprime: « Homo sine dubio ingeniosissimus, qui lumine ingenii sui ei — il libro della Poetica — tenebras offundere conatus est eumque dum explicare professus est, potius implicavit et explicatione reddidit indigentem; ita ut propter acutissimas eius dubitationes nulla nunc ars propemodum esse perturbatior

(1) D'Ovidio F., *Le correzioni ai Promessi Sposi e la quistione della lingua*, Napoli, 1895, p. 115.

(2) *La Gerusalemme conquistata* etc., nel *Propugnatore*, l. c. p. 107.

et confusior atque difficilior et obscurior videatur » (1). Giudizio questo che in forma meno risentita, ma non meno chiara e ragionata trovasi nel medesimo Antonio Conti : « Il Patrizio, il Castelvetro, il Mazzoni, il Gravina stesso s' accorsero che senza la dottrina dell'anima non si poteano trattar profondamente le dottrine poetiche. Accennarono dunque molti teoremi a queste appartenenti, ma non avendoli in uno raccolti e premessi come altrettanti Lemmi alla dichiarazione delle cose seguenti, riuscirono nel progresso dell'opera in molte cose oscuri, in molte tronchi e superficiali; e frammischiando l' erudizione alla dottrina fecero raggirare il lettore in un labirinto di idee, dalle quali per svilupparsi ha bisogno di un filo, che essi certamente non gli offrono » (2).

Infatti la natura della poesia — l'unico problema che fra i tanti da lui agitati avrebbe meritato di essere convenientemente studiato e risoluto — dopo il Castelvetro trovasi avvolto di tenebre, forse anche più fitte che prima. A giudicare dai cenni che occorono brevi e rapidi, dalla loro sennatezza, meglio avrebbe trattato della storia; poichè, con accorgimento che supera il secolo, le rivendica come dote essenziale la verità e le fa obbligo di dare il certo per certo, l'incerto per incerto (pp. 209, 625) ; di astenersi da giudizii ed apprezzamenti, di non mostrarsi passionata (p. 55) ; di smettere dall'uso delle dicerie o orazioni, etc. (p. 209). Ma trattatista della poesia , il Castelvetro è un uomo del suo tempo; e non è certo al suo comento che deve

(1) RICCOBONUS A., *Poetica*, Patavii, 1587, *Studiosis Poeticae*.
(2) *Opere Varie*, ediz. cit., Pref.

ricorrere chi voglia avere un idea meno oscura e confusa dell' arte; in quel labirinto il filo di Arianna si aspetta invano da lui che dalla prima all' ultima pagina rivela costante l'oscillazione del pensiero, la perplessità psicologica, l' incertezza tra il *sì* e il *no*. Il risultato... « ein bedenklicher Rückfall in die Unklarheit der ersten theoretischen Versuche », come si esprime il Klein (1). Ed era inevitabile, quando il metodo della ricerca e dell' esame, comunque allargato, restava invariato nella sostanza: al fatto particolare e mutabile dato il valore di legge universale e necessaria; il capriccio dell'artista di ieri assegnato come norma all'artista di oggi; l'empirismo sostituito alla scienza; l'arte messa alla dipendenza immediata del lavoro scientifico e della storicità; la poesia, che si appartiene tutta alla fantasia, edificata e giudicata con criterii logici o pratici, morali o intellettuali; l'estetica fondata sempre o quasi sempre su motivi extra — od anti — estetici.

Volete metterlo in linea, caratterizzarlo, ridurlo sotto uno degli indirizzi che dominarono nella coltura italiana del secolo XVI? Impossibile o difficile e non senza pericolo di confusione; tutti i venti lo fecero piegare un po', nessuno lo vinse. Classicista? Ma egli nega l' imitazione che del classicismo è il requisito primo. Romantico? Ma per lui tutto in arte si riduce alla ragione; l' immaginazione, la fantasia non la conosce neanche di nome. Razionalista? Ma non egli discute uno solo dei dati sui quali sillogizza. Aristotelico? Ma in lui son tanti e siffatti i dissensi, che

(1) *Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance*, Erlangen und Leipzig, 1897, p. 13.

si potrebbe trovare benissimo un analogo al « Platonismo anti-platonico » del Fracastoro nell' « Aristotelismo anti - aristotelico » del Castelvetro. Eppure non sarebbe giusto dire che di tutte queste correnti non mostri tracce : tracce di aristotelismo nell' aver fatto della *Poetica* la base delle sue operazioni, e di Aristotile il mallevadore delle sue dottrine; tracce di razionalismo nelle frequenti rivolte all'un nume o all'altro, che affermi senza un *perchè* ; tracce di romanticismo nel riserbo — nell' aspro censore di Dante e del Petrarca, che può significare il riserbo se non ammirazione e consenso ? — per la materia e il metodo dell'Ariosto e di tutti i romanzieri dell'epoca; tracce di classicismo nelle fonti, alle quali attinge le sue regole, negli esempi coi quali vorrebbe sanzionarle. Figura multiforme il Castelvetro, a diverse facce, « changeante », che sta sola a sè e per sè in tutto il suo secolo : novatore e continuatore di pregiudizi ; progressista nei gesti e retrogrado nel fatto, o almeno tale che se non fa passi indietro, neanche ne dà innanzi. Discute, distingue, accoglie, rigetta ; ma la linea segnata da Aristotile, per i problemi più intricati non sempre l' avvicina e molto meno la passa. Il silenzio che mantiene a proposito di quistioni importanti; la pazienza con cui si indugia intorno ad altre affatto secondarie, la spiegazione puramente esteriore e superficiale certi termini che pungevano la curiosità dei più avveduti, se non più audaci, tutto dimostra che presentì non scovrì, che la verità ebbe per lui baleni e lampi, non fulgori meridiani. Rifiuta la teoria pedagogica, ma non scarta l' edonistica; afferma che materia dell' imitazione poetica è il verosimile, ma fiacche le

CONCLUSIONE.

A esposizione finita, il giudizio che del Castelvetro hanno dato fautori ed avversari, antichi e moderni dal Salviati (1), dal Bonamici (2) e dal Rapin (3) allo Spingarn, all' Ebner, al Pércopo (4) e al Croce, non resta punto smentito o infirmato: *acuto* l'uomo e *sottili* le cose da lui scritte (5), sia che si affatichi a dare un certo che d'armo-

---

(1) Cf. SPINGARN, op. cit., p. 316.

(2) Op. cit., Proemio. Cf. anche A. ZENO nelle *Annotazioni alla Biblioteca dell'Eloq. Ital.* del FONTANINI (ediz. cit.), I, p. 250.

(3) *Les Réflexions sur l'Eloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie,* Amsterdam, 1686, II, p. 115.

(4) *Geschichte der italienischen Litteratur von* WIESE und PÉRCOPO, Leipzig, 1899, p. 381.

(5) Curioso e in parte vero ciò che a questo proposito ha il Fontanini : « Chiunque nomina il Castelvetro , anche senza averlo mai letto vuol dargli attributi di *sottile* ed *acuto*, proprie e uniche doti de' Sofisti, i quali con accumulare sottigliezze a sottigliezze e cavillazioni a cavillazioni cercano d' imbrogliare la verità per non darsi mai vinti » (*Biblioteca dell' Eloq. ital.*, ediz. cit., I, p. 250). Ma pare che il Fontanini ce l' abbia con l' *eretico* impenitente e con-

nico al sistema e a farne vedere le parti legate l'una all'altra del vincolo di causalità; sia che per distinguersi proponga dimostrazioni originali di tesi in sè sgangherate e interpetrazioni bizzarre di problemi insoluti e insolubili; sia finalmente che, conscio dei vuoti, cui non gli riesce di colmare, si sforzi di dissimularli e di coprirli con foglie più trasparenti che pietose. Come abbiamo visto, quasi nessuna delle sue opinioni e delle sue teorie, va pigliata sul serio; nondimeno leggendole e considerandole, mille volte accade di ripetere: « Se non è vero, è ben trovato ». Ed è qui il merito del Castelvetro, tutto esteriore, in quanto che e nell'ordine di trattare e nel modo e nei limiti alza un edificio incantevole a vedersi, ma fatto apposta per illudere: in sè e per sè il libro è *carta da straccio*, direbbe il Paradisi (1); ed ho fermo convincimento che all'Autore meno che a tutti fosse un mistero il valore reale dell'opera: che proprio a un dialettico della sua tempra sfuggissero inavvertiti sofismi volgari, cavilli e ripieghi da leguleio? No, molte delle cose da lui affermate e da noi confutate, il Castelvetro le inventò coll'ingegno, non le approvò coll' opinione; polvere agli occhi, dove e quando non è possibile la verità alle menti: tale la linea di condotta preferita. E nel seguirla resta sempre lui, dommatico come un pontefice, dottorale, fiero, sopratutto insopportabilmente lungo e secco, innegabilmente « lambiccato e falso nelle sue sottigliezze» (2); *lui*, lo

tumace; e da vero Monsignore della Curia di Roma, in omaggio al *mantellone*, non si dà pace di non poterne disperdere fin le ceneri!

(1) Nelle *Opere* di S. BETTINELLI, Venezia, 1780, II, p. V.

(2) *La giovinezza di* F. DE SANCTIS, Napoli, 1889, p. 317.

III.

TEORIA DELLA POESIA EPICA.